This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Mus
391
27.2

LOEB MUSIC LIBRARY
ML 11C2 G

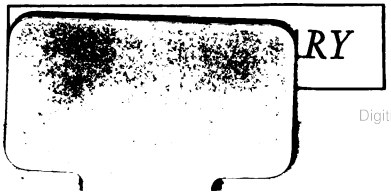
Digitized by Google

Mus 391.27.2

Harvard College Library

FROM

By exchange



Digitized by Google

John B. Pearce.

Digitized by Google

Digitized by Google

Kurze Anleitung

zum

gründlichen Studium des Gesanges.

(Abc der Gesangskunst.)

Von

Ferdinand Sieber,

Professor der Musik.

Verfasser des „Vollständigen Lehrbuches der Gesangskunst".

Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage.

Leipzig,

Verlag von Heinrich Matthes.

1865.

Preis 15 Ngr.

Digitized by Google

Harvard College Library
Apr. 3, 1913
Mus 391.27.2 By Exchange

Digitized by Google

Vorwort.

Der Inhalt der nachfolgenden Blätter war in der Gestalt, wie ihn die erste Auflage dieses Büchleins brachte, ursprünglich für die „Neue Zeitschrift für Musik" bestimmt, in welcher er auch unter dem Titel: „Abc der Gesangskunst" in einzelnen Buchstaben (Abschnitten) nach und nach vollständig zum Abdruck gelangte. Meine kleine Arbeit fand damals eine so überaus günstige Aufnahme und allgemeine Anerkennung, daß ich mich entschloß, der von vielen Seiten an mich ergangenen Aufforderung Folge zu geben: jene zerstreuten Aufsätze in eine Bro-

Digitized by Google

chüre zusammen zu fassen, um so mein Scherflein zur Hebung der mehr und mehr vernachlässigten Kunst des Gesanges beizutragen. So entstand die erste Auflage dieses Werkes, das auch — in Folge eines Aufrufes der Niederländischen Zeitschrift Caecilia — in die holländische Sprache übertragen und in solcher von P. van Zweeden in Gröningen im Jahre 1856 herausgegeben ward.

Es gereicht mir zur besonderen Freude, dem Wunsche meines Herrn Verlegers folgend, jetzt eine zweite Auflage dieses Büchleins zu veranstalten, das mich seiner Zeit — als Erstlingswerk — so glücklich in die Gesangskreise eingeführt und zahlreichen größeren Arbeiten, die seither nachfolgten, erfreulich die Bahn geebnet und eine günstige Aufnahme gesichert hat. Hoffentlich werden die Erfahrungen einer weiteren zwölfjährigen Thätigkeit als Gesanglehrer dieser neuen Auflage einigermaßen zu Gute kommen. Einige Abschnitte, z. B. die Artikel: Nasenklang, Scalenstudium, Register, Tonbildung, Vocale, sind ganz und gar neu, andere wurden theils vergrößert (besonders der Anhang), theils wesentlich verbessert,

Digitized by Google

während einzelnes Ueberflüssige dem Nothwendigeren Raum geben mußte. Das Büchlein möglichst zu erweitern, lag nicht in meiner Absicht, weil ich gerade in der prägnanten Kürze', die den Artikeln in ihrer ursprünglichen Fassung eigen war, einen Hauptgrund ihres Erfolges suchen zu dürfen glaubte. Eine in das allgemein Musikalische reichende Belehrung wird der Leser von diesem Werkchen nicht erwarten, dagegen soll er nichts vermissen, was in den Bereich des eigentlichen Kunstgesanges gehört, nichts, was die Bildung und Behandlung der Stimme angeht. Sollte aber im strebsamen Kunstjünger durch die Lectüre dieser Anleitung der Wunsch nach eingehenderer und detaillirter Unterweisung in der schönen Kunst des Gesanges erweckt, im jungen Lehrer das Verlangen nach Bekanntschaft mit der Methodik des Gesangunterrichtes rege werden, so erlaube ich mir Beide auf mein „Vollständiges Lehrbuch der Gesangskunst" und auf meine practischen Studienwerke hinzuweisen, die mit demselben in genauem Zusammenhange stehen.

Möchte die zweite Auflage des vorliegenden

Digitized by Google

Büchleins ſich die alten Freunde, am liebſten noch recht viele neue dazu gewinnen, vor allem aber von reichem Segen und Gewinn für das Erblühen und Gedeihen der göttlichen Kunſt des Geſanges ſein, welcher ſein ganzes Wirken und Leben freudig geweiht hat und — ſo lange es ihm vergönnt iſt — auch in Zukunft weihen wird

Berlin, im März 1865.

Der Verfaſſer.

Digitized by Google

Inhalt.

	Seite
Athem holen	1
Betonen	4
Consonanten	6
Diphthonge	9
Eigenthümlichkeit der Stimmen	11
Folgerichtigkeit der Studien	14
Geschmack	17
Haltung des Körpers	19
Intonation	21
Kehlfertigkeit	24
Lungen und Luftröhre	28
Mundstellung	30
Nasenklang	33
Ohr	37
Portamento	40
Register der Stimme	45
Scalenstudium	52
Tonbildung	57
Umfang der Stimmen	64
Vocale und Vocalisation	67
Wechsel der Stimmen	74
Zeichen	76

Digitized by Google

Seite

Anhang 79
Die langen Vorschläge 80
Die kurzen Vorschläge, Doppelvorschläge und Nachschläge 83
Die Doppelschläge 85
Der Triller 86

Digitized by Google

Athem holen ist eine größere Kunst, als mancher junge Sänger zu glauben geneigt ist. Hängt doch von der Art, wie der Athem aufgenommen, eingetheilt, zurückgehalten und ausgegeben wird, die ganze tonliche — von der Wahl der Stellen, wo zum Athmen abgesetzt (d. h. der musikalische und dichterische Zusammenhang momentan unterbrochen) wird, die ganze declamatorische Wirkung einer Gesangsleistung ab.

Wie ist also Athem zu holen? Man muß den Körper fest auf beiden Füßen ruhen lassen (vergl. H) und sich dann bemühen möglichst schnell viel Luft aufzunehmen, diese aber nur langsam wieder auszugeben, d. h. mit seinem Athem gut hauszuhalten. Dies wird am besten gelingen, wenn die Luft ohne alle Hast, geräuschlos eingesogen und vor Beginn des Singens einen Moment zurückgehalten wird, damit sie nicht mit einem Stoße entweiche, sondern, in kleineren oder größeren Theilen — je nachdem es der Stärkegrad bedingt — den Tönen und Tonreihen zugemessen, allmälig ausfließe. Sehr verderblich für Brust und Lungen ist die

Digitized by Google

Gewohnheit vieler Sänger, in ununterbrochener Folge einen vollen Athemzug an den andern zu reihen! Es sollten immer drei bis vier unvollständige — sogenannte halbe — Athemzüge genommen werden, ehe man wieder zu einem tiefen und vollständigen Athmen schreitet; — spricht und singt man doch auch nicht Alles mit erhobener Stimme! Uebrigens muß das Athemholen so natürlich und ungezwungen erfolgen, daß es dem Zuhörer mehr als Ausdrucksmittel, denn als physisches Bedürfniß erscheint; der Mechanismus des Gesangsprocesses sollte nie bemerkbar werden.

Wo ist aber Athem zu schöpfen? Man athme jederzeit sinngemäß, trenne nie den Artikel oder das Fürwort vom Hauptworte oder gar die einzelnen Silben eines Wortes von einander, fasse ferner den musikalischen Zusammenhang der Motive, Gänge und Perioden wohl ins Auge, der durch unzeitiges Athemholen oft ganz zerrissen wird. Mit einem Worte: man beobachte genau die Regeln der sprachlichen und musikalischen Declamation.

Das fehlerhafte und doch so allgemein übliche Athmen beim Beginne oder gerade in der Mitte zweitheiliger Tacte ist zu vermeiden und lieber — wo es der Sinn und die Eintheilung der Noten gestattet — vor dem letzten oder nach dem ersten Tacttheile oder Gliede Athem zu nehmen. Vor allem gewöhne sich der Sänger daran, niemals eine Stelle unbenutzt vorüber zu lassen, die zum Athemholen Zeit und Gelegenheit bot, damit er nicht etwa später aus Mangel an Luft gezwungen sei, an einer unpassenden Stelle Athem zu schöpfen. Wo sich keine Pause findet, ist die zum Einathmen

Digitized by Google

nöthige Zeit stets dem Werthe der Note, nach der man athmet (nie der, vor welcher geathmet wird) zu entziehen, damit der nachfolgende Ton zum rechten Moment eingesetzt werden kann und nicht verzögert wird. — In Duetten (und Ensemblestücken) wird das gemeinsame Athemholen, d. h. das Absetzen beider (oder mehrerer) Stimmen an den gleichen Stellen — wo dies möglich ist — den Ausdruck sehr verstärken.

Digitized by Google

Betonen muß der Sänger nächst den guten oder schweren Tacttheilen auch den ersten Ton einer Trio-len-, Sextolen-, überhaupt jeder Olen-Gruppe. Bei den Syncopen fällt der Accent ausnahmsweise auf die schwachen Tacttheile oder Glieder. Außerdem erhalten die sogenannten langen Vorschlagsnoten, welche eine Stufe über oder unter der nachfolgenden Hauptnote stehen (und die Hälfte, oder vor punctirten Noten zwei Drittel, des Zeitwerthes derselben beanspruchen) eine besondere Betonung. Unbetont bleiben aber die kleinen durchstrichenen Vorschläge ( ), die nur leicht angegeben werden, während alle Betonung auf die nachfolgende Note fällt (vergl. Anhang). Sollen einzelne Noten durch Steigerung der Tonkraft vor den andern hervorgehoben werden, so wird dies vom Componisten durch ein sf oder rf, das heißt: sforzando, rinforzando, d. i. verstärkt, besonders vorgeschrieben. Man bedient sich dazu auch der Zeichen: oder , wenn eine Anzahl von Noten im sogenannten marcato gesungen werden soll, dagegen der Bezeichnung (auch wohl

Digitized by Google

▭▭▭▭) über den Noten, wenn sie eine noch stärkere Betonung, das sogenannte stentato beanspruchen. Bei der letztgenannten Art der Accentuirung macht jedoch das starke, mühevolle Betonen, (besser Belasten) der Note sehr schnell einem decrescendo Platz.

Eine neuerdings sehr allgemein gewordene Untugend besteht darin, den in der Sprache kurzen (oder sogenannten stummen) Silben im Gesange eine auffallende Betonung zu geben. Die Schuld liegt freilich fast immer am Componisten, der manchmal sogar eine Fermate auf solche stumme Endsilben legt und so den Sänger zwingt, einen Fehler zu begehen, der jedem gebildeten Ohre unleidlich erscheint. Man vergleiche Abt's vielgesungenes Lied: „Wenn die Schwalben heimwärts ziehn", wo schließlich vorgeschrieben ist:

eine Betonung, die um so härter wird, als man eine Quarte hinauf springen muß, um auf die kurze Endsilbe zu gelangen.

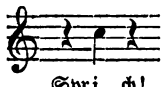
Digitized by Google

Consonanten hat die deutsche Sprache in so reicher Fülle aufzuweisen, daß nicht selten auf einen Vocal sieben bis acht Consonanten kommen, wie z. B. in dem Worte: schwankt. Es ist eine bekannte Thatsache, daß eben durch diese Anhäufung von Consonanten sowohl die Tonbildung, als auch die Aussprache dem ungeübten Sänger sehr erschwert wird. Die italienische Sprache, welche überreich an Vocalen ist, bietet ebendeshalb dem Gesange weit weniger Schwierigkeiten und so kommt es, daß die meisten Italiener — selbst ohne vorausgegangenes Studium — den Deutschen an edler Tonbildung und klarer, deutlicher Aussprache so sehr überlegen sind. Nichtsdestoweniger kann und muß der Deutsche in seiner Muttersprache vollkommen ebenso schön, weich, deutlich und geläufig singen und jene Mühen der Consonantenbehandlung durch fleißiges Studium überwinden lernen.

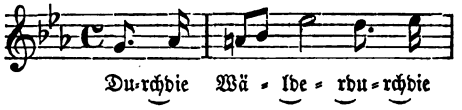
Man theilt die Consonanten in einfache und zusammengesetzte, die einfachen wieder in Lippenlaute: **m, b, p** und **v, w, f** (letztere werden von den Oberzähnen und der Unterlippe gebildet), Zungenlaute: **d, t, l, n, r**, und Gaumenlaute: **j, g, ch, k**

Digitized by Google

ein. Sodann steht für sich der Hauchlaut h da, der durch ein Ausstoßen der Luft bei offener Stimmritze erzeugt wird. Die zusammengesetzten Consonanten sind z (t-s), q (k-w), x (k-s) und sch (s-ch). — Alle Consonanten müssen einzeln wie in Verbindung möglichst scharf und bestimmt articulirt werden und sofort dem nachfolgenden Vocale Platz machen, damit der Sänger auf diesem den Ton entfalten könne. Geht dem Worte eine Pause vorauf, so benutze man dieselbe zur Bildung der Consonantengruppe und fange den Werth der Note gleich mit der Aussprache des Vocales an; z. B.



wie man auch die Schlußconsonanten, wo es geht, der nachfolgenden Pause zutheilt. Im übrigen gilt für die Behandlung der Endconsonanten die Regel, daß man selbige eng an die Anfangsconsonanten der nachfolgenden Silbe anreiht, die Silben also möglichst mit Vocalen zu endigen versucht: z. B.



Immer ist das nicht möglich, namentlich erscheint es dann unpassend, wenn die zweite Silbe mit einem Vocale anfängt, weil dadurch leicht Undeutlichkeiten und Mißverständnisse entstehen könnten, z. B. mei-n Eid (mein Neid) statt mein Eid. Außerdem muß die Hinübernahme des Schlußconsonanten unterbleiben, wenn die nachfolgende Silbe mit dem gleichen Consonanten beginnt, z. B. Hal-le; endlich auch bei den letzten Silben vor einer Pause oder einer Stelle, wo der Sänger zum Athmen absetzt. — Die Hauptsache bei der Bildung eines

Digitized by Google

Consonanten bleibt immer, daß man nur diejenigen Mundtheile beschäftigt, die zu seiner Articulation nothwendig sind und nicht andere in Mitleidenschaft zieht.

Wie sehr man sich vor der Verwechselung eines d und t, b und p, g und k am Anfange und in der Mitte der Silben zu hüten hat, bedarf wohl kaum der Erwähnung; am Schluß der Wörter darf sich dagegen der weiche Endconsonant sehr der Energie des gleichen härteren nähern, da er sonst (namentlich in größeren Räumen) leicht ungehört bleibt. Das r ist stets mit der Zungenspitze, die hinter den nur wenig auseinanderstehenden Zähnen den harten Gaumen berührt — niemals (als Schnarchlaut) hinten im Schlunde am Gaumensegel zu bilden. Eine große Lächerlichkeit liegt in der Methode (?) neuerer Singlehrer, an der Stelle des b ein w singen zu lassen, um dadurch eine größere Weichheit zu erzielen — als ob das b noch nicht weich genug wäre! Man singe also nicht: Lewen (und noch weniger: Löwen) statt Leben und halte sich überhaupt von der Schaar derer fern, die es lieben dem Hörer ein X für ein U zu machen.

Digitized by Google

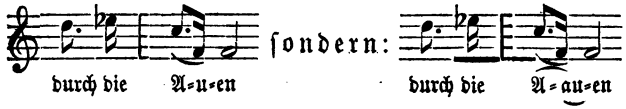
Diphthonge erfordern im Gesange in Betreff ihrer Aussprache ganz besondere Aufmerksamkeit. Man beobachte folgende Hauptregel: Jeden Diphthong (**ai, ei, au, äu, eu**) singe man anfangs so, als ob nur ein reines **a** vorhanden wäre und lasse erst ganz am Ende des Tones oder der Töne, auf denen der Diphthong auszusprechen ist — nicht die zweite Hälfte, sondern — den Zusammenklang beider Vocale hören. Also bei **ai** und **ei** (die wir ja auch im Sprechen fast gar nicht unterscheiden) singe man erst ein reines **a** und ganz zuletzt nicht **i**, sondern den Doppellaut **ai**; bei **äu** und **eu** analog erst **a**, und ganz zuletzt **äu**, u. s. w. — Natürlich darf dabei nicht ein hörbarer Wechsel im Tone entstehen, sondern der Einzelvocal **a** muß zuletzt ganz unmerklich in den Doppelvocal übergehen.

Es gründet sich diese Regel auf die Erkenntniß, daß es unmöglich ist, bei längeren Noten oder Passagen zwei Vocale gleichzeitig zu Gehör zu bringen. Muß also ein Vocal mehr Gewicht und Zeitdauer erhalten, so ist es zweifelsohne gerathener, den besten Vocal **a** zum Aushalten

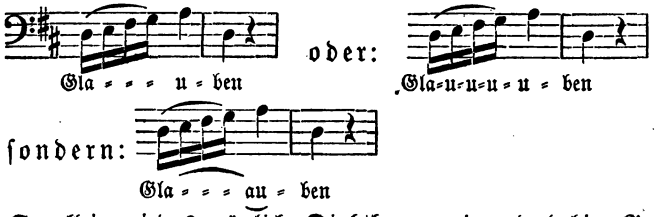
Digitized by Google

auszuwählen und den zweiten, jederzeit schlechteren, (i oder u) weich anzuschmiegen, als über den schönen Laut hinwegzueilen und auf dem ungünstigeren Vocale (vergl. V) zu verweilen. Man hüte sich aber sehr bei diesem Verfahren zwei deutlich getrennte Vocale hören zu lassen, was namentlich beim Portamento (vergl. P) und bei längeren Passagen einen höchst unangenehmen Eindruck macht, nichtsdestoweniger aber täglich und aller Orten geschieht.

Man singe also im Portamento nicht:



und bei Passagen nicht:



So allein wird es möglich, Diphthonge rein und edel im Gesange auszusprechen, während jeder andere Weg unfehlbar auf Undeutlichkeit und Unschönheit hinführt. —

Schließlich sei noch bemerkt, daß der Vocal **a** in den Diphthongen **ai** und **ei** in hellerer, dagegen in den Doppelvocalen **au, äu** und **eu** in dunklerer Färbung (dem plattdeutschen **a**, d. h. **ao**, ähnlich) zu bilden ist.

Digitized by Google

Eigenthümlichkeit der Stimmen. — Das bezeichnende Merkmal eines trefflichen Gesanglehrers liegt darin, daß er die verschiedenen Stimmen nicht genau nach einem und demselben Plane (wir möchten sagen Schema) behandelt, sondern die Eigenthümlichkeit jeder ihm anvertrauten Stimme zu ergründen bemüht ist, um dann mit Berücksichtigung der jedesmaligen individuellen Begabung den passenden Weg einzuschlagen. — Wie sich selbst zwei Blätter eines und desselben Baumes nie vollkommen gleichen, so dürfte es wohl schwerlich zwei Menschenstimmen geben, von denen nicht eine jede ihren eigenthümlichen Charakter hat, welcher sie von der anderen unterscheidet. Wir können hier natürlich nur allgemeinere und deshalb auch wiederkehrende Unterschiede der einzelnen Stimmen besprechen — während es dem Lehrer überlassen bleiben muß, die Eigenthümlichkeiten der zu bildenden Stimme bis in's kleinste kennen zu lernen und dieselbe, auf solche Kenntniß gestützt, auszubilden.

Eine Stimme eignet sich mehr für getragenen und

Digitized by Google

langsamen Gesang — eine andere findet in bewegten und leidenschaftlichen Weisen ihr Element. Während die eine Stimme vorzugsweise in kräftigen und heroischen Partien wirkt, ist eine andere in weichen und lyrisch-schmelzenden Melodien von ungleich größerem Reize. Die Wiedergabe humoristischer und komischer Gesänge wird einer Stimme besonders gelingen, einer zweiten Stimme dagegen vielleicht unmöglich werden, welche wiederum für religiöse Lieder und Arien wie geschaffen erscheint.

Um nun zu wissen, was der einen, und was der andern Stimme zukommt, wird es vor allem nothwendig sein, daß der Lehrer die Kunst der Diagnose, die sichere Erkenntniß, besitzt aus jeder noch unentwickelten Stimme herauszuhören, zu welcher Stimmclasse (vergl. U) sie zu zählen sei. Wer einen lyrischen Tenor nicht vom heroischen zu unterscheiden vermag, wird ersterem Dinge zumuthen, die zu leisten er nicht im Stande ist, weil sie der Eigenthümlichkeit und Leistungsfähigkeit des Brustregisters (vergl. R) des tenore eroico zufallen; andererseits würde sich der Lehrer täuschen, wenn er vom Heldentenor die Volubilität und Kehlfertigkeit eines Almaviva im Barbier von Sevilla verlangen wollte, welcher vielmehr der lyrische Tenor mit seiner beweglichen Kopfstimme gewachsen ist. An den dramatischen Sopran, dessen Stimme sich für einen Fidelio, eine Donna Anna eignet, sind andere Anforderungen zu stellen, als an den Soprano acuto, dessen eigentliches Feld die Coloratur und der graziöse Genre bleiben wird. Man darf vom Basso buffo nicht die Würde und den breiten Gesang eines tiefen Basses, vom Alt

Digitized by Google

nicht die Leichtfüßigkeit des Mezzosopranes erwarten. Im allgemeinen eignen sich die tieferen (männlichen wie weiblichen) Stimmen weniger für colorirten Gesang und Aufgaben, die dem Gebiet der Kopfstimme zufallen, die höchsten wiederum nicht in gleichem Maaße für das Schwellen der Töne und den breiten getragenen Gesang, als z. B. die mittleren Stimmen, welche sich nach beiden Richtungen hin am geschicktesten erweisen, u. s. w. Das Gesagte möge genügen. Es ist eben deshalb nothwendig, daß ein Jeder der Eigenthümlichkeit seiner Stimme Sorge trage und stets in der Sphäre bleibe, die seiner Individualität und seinem Charakter zusagt. Oder ist es nicht besser in einer gewissen Einseitigkeit Großes zu leisten, als sich in Allem ohne Erfolg zu versuchen?

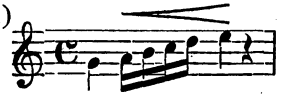
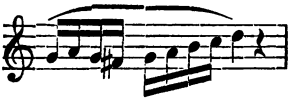
Daß übrigens alle Stimmen auch auf dem Gebiete des colorirten Gesanges bis auf einen gewissen Grad zu Hause sein können und müssen, liegt auf der Hand; werden doch (insbesondere von italienischen Componisten) an eine jede Stimme nicht geringe — wenn gleich sehr verschiedenartige — Ansprüche in Bezug auf Kehlfertigkeit gemacht.

Digitized by Google

Folgerichtigkeit der Studien ist eine Hauptbedingung für das rüstige Fortschreiten angehender Gesangschüler. Ein planloses und unzusammenhängendes Ueben gewisser Passagen oder Läufe kann wohl eine ganz einseitige Fertigkeit in der Ausführung eben jener geübten Stellen hervorbringen, nimmermehr aber von Einfluß auf die eigentliche Stimmbildung und den wirklichen Fortschritt des Sängers sein. Fragt man nun: In welcher Folge muß denn geübt werden, um wirklich Nutzen davon zu haben, so würden wir mit der Antwort zunächst auf den zuletzt besprochenen Artikel (vergl. E) Bezug nehmen. Denn die Eigenthümlichkeit einer Stimme muß vom Lehrer und Lernenden als Basis alles Bildens und Fortschreitens betrachtet werden — und sonach bliebe die Folgerichtigkeit der Gesangsstudien eine relative. Nichtsdestoweniger läßt sich recht wohl einiges allgemein Gültige aufstellen: Man halte den Schüler zunächst zu eifrigen Studien im piano an, um die Thätigkeit der Kehlkopfsmuskeln zu üben und seinem Willen dienstbar zu machen. Sehr verderblich ist die Gewohn-

Digitized by Google

heit der meisten Lehrer, den Schüler gleich von Anfang an mit Schwellstudien auf langen Tönen zu quälen! Brust und Lungen sind solchen Anforderungen selten gleich von vorneherein gewachsen, werden also über alle Gebühr angestrengt, abgesehen davon, daß der Sänger auf diese Weise niemals eine Herrschaft über seine Stimmbänder erlangt, die doch ebenso nothwendig ist, als die Tüchtigkeit des Handgelenkes beim Clavierspieler; wie dieser nicht mit dem ganzen Arme spielen darf, so sollte der Sänger sich nimmer ausschließlich auf die Kraft und Ausdauer seiner Brust und Lungen verlassen, sondern vor allem den Kehlkopf tüchtig und geschickt machen. Deshalb erstrebe man früh eine gewisse Biegsamkeit der Stimme, die sich — anfangs versäumt — später oft recht schwer erlernen läßt und gehe erst dann, wenn der Schüler fähig ist, wenigstens kleinere Passagen, wie z. B.

1)  oder: 2) 

im piano deutlich und fließend auf verschiedenen Vocalen zu singen, zur Uebung größerer Stärkegrade und endlich des forte über. Man verfahre dabei folgendermaaßen: Der Schüler singe eine Gruppe von Noten, wie z. B. oben bei 1) zuerst langsam in gleichmäßigem piano, sodann in ganz egalem mf, hierauf in unverändertem forte, und zuletzt fortissimo, auf den verschiedensten Vocalen und den Guidonischen Silben: do re mi fa sol la si, oder den Graun'schen: da me ni po tu la be. Dabei achte er auf vorzügliche Intonation (vergl. J), gleichmäßige Athemvertheilung, sorgfältige Articulation der

Digitized by Google

Consonanten und schöne Aussprache der Vocale (vergl. V), um so nach allen Richtungen hin geschickt zu werden. Dann erst mische man die Stärkegrade in einem Athem und schreite zum Studium der sogenannten messa di voce, des An- und Abschwellens langer gehaltener Töne und Tonreihen. An diese Uebung, die den Schüler allerdings erst mit seinen Mitteln vollkommen vertraut macht, knüpfe man größere und schnellere Scalen- (vergl. S) und Passagenübungen, Doppelschläge, Triller (vergl. Anhang), die man wiederum in den sogenannten Solfeggi mit Uebungen im Aushalten und Tragen der Stimme, in guter Aussprache und — bei Uebungen mit wirklichem Texte — sinngemäßem Athemholen verbinden kann. — Ueber Tonbildung, Vocalisation, Kehlfertigkeit u. s. w. wird unter den betreffenden Buchstaben mehr gesagt werden — Anderes ist bereits erörtert worden — und so muß ein Buchstabe dieses Abc des Gesanges sich durch den andern ergänzen und erklären, wie ja auch in der Sprache erst aus der Vereinigung der Einzelbuchstaben zu Worten ein Sinn und etwas Ganzes entsteht.

Digitized by Google

Geschmack nennt man bekanntlich die Gabe, das Schöne vom Unschönen, das Passende vom Unpassenden zu unterscheiden. Wie überall, so ist auch in der Gesangskunst der Geschmack von großer Bedeutung. Es soll hier, wo es sich mehr um einen Leitfaden beim practischen Studium des Gesanges handelt, nicht sowohl von jenem Geschmack die Rede sein, der sich in der Auswahl guter und trefflicher Gesangstücke offenbart (wiewohl derselbe allerdings auch sehr wünschenswerth erscheint), sondern wir wollen jetzt das Wort Geschmack in der engeren Bedeutung besprechen, als: das Vermögen eine Composition schön und passend vorzutragen, die Melodie durch sinngemäßes piano und forte, durch Portamento, richtig angebrachte Appoggiature, Gruppetti (Doppelschläge) und sonstige Fiorituren zu beleben und auszuschmücken. Der wahre und edle Geschmack im Reproduciren einer Gesangsschöpfung bekundet sich in jeder (auch der kleinsten) Leistung und ist ein Hauptvorzug des gebildeten Sängers. Er ist, wo es sich um die Wirkung des Gefühles handelt, oft, ja mei-

Digitized by Google

stens, Talent und Naturgabe; was dagegen den Einfluß des Verstandes anlangt, der auch seinen Antheil beim Geschmacke hat — so giebt hier die Kunst auch dem weniger begabten Sänger Mittel und Wege an die Hand, geschmackvoll zu singen. Sie gebietet ihm Einfachheit, wo solche am Platze ist; — sie leitet ihn an, Ausschmückungen und Verzierungen der Melodie im Geiste jedes Componisten anzubringen; — sie giebt ihm Regeln und Gesetze für den Vortrag in allen seinen Einzelnheiten, für ein zweckmäßiges piano und forte, für ein richtiges Athemholen, für edle und bedeutsame Aussprache ꝛc., denn in allen diesen Dingen zeigt sich ja der gute Geschmack, von dem wir sprechen. — Der Sänger trachte vor allem darnach, den Geist einer Tonschöpfung zu erfassen und behalte stets die Eigenthümlichkeit des Componisten (wo eine solche vorhanden) im Auge, um seinen Vortrag darnach einzurichten. Er würde ebensosehr gegen den guten Geschmack verstoßen, wollte er in Beethoven'scher Musik Rossinische Verzierungen anbringen, als wenn er den Ernst und das Großartig-Erhabene jener Muse auf Bellini'sche oder Rossini'sche Musik übertrüge. Wir wiederholen es, eine jede Gabe und Zugabe des Sängers muß von seinem richtigen Geschmacke Zeugniß ablegen — und da die Anleitung zum Guten und Edlen, die Heranbildung künstlerischen Geschmackes recht eigentlich dem Wirken des Lehrers anheimgegeben ist, so mag man sich bei der Wahl eines solchen wohl bedenken und zuvörderst von dem Standpunkte der Bildung und des Geschmackes des Meisters Notiz nehmen, ehe man ihm einen Schüler anvertraut.

Digitized by Google

Haltung des Körpers. — Für den Anfänger ist eine bestimmte Haltung des ganzen Körpers beim Singen von größter Wichtigkeit und deshalb sind hier einige Vorschriften am Platze, die natürlich vom fertigen und ausgebildeten Sänger nur theilweise, d. h. weniger streng beobachtet zu werden brauchen, da derselbe bei vollkommener Kenntniß seiner Mittel und Kräfte weniger durch Aeußerlichkeiten behindert wird. — Der Schüler muß bei seinen täglichen Uebungen stets gerade und fest auf beiden Füßen stehen und dieselben ziemlich nahe bei einander lassen. Wenn er das Gewicht des Körpers, wie es so oft zu geschehen pflegt, einem Fuße ausschließlich (oder auch nur mehr als dem andern) zu tragen giebt, so wird dies Unsicherheit und Schwanken im Tone zur Folge haben. Die Bewegung der Arme sei eine freie und ungezwungene, namentlich dürfen dieselben nicht steif herabhängen oder gar über der Brust gekreuzt werden, eher mag man sie etwas zurück nehmen, um der Brust desto freieren Spielraum zu lassen. Der Unterleib soll mehr zurück-, die Brust dagegen hervortreten. Der Kopf darf

Digitized by Google

weder zu hoch gereckt, noch zu tief gebückt erscheinen, indem die erstere Haltung die Halsmuskeln zu sehr anspannt und an der Bildung eines schönen Tones hindert, das Senken des Kopfes dagegen den Ton bedeutend unterdrückt, zu dem Fehler des Kehlklanges führt und zugleich jede Geläufigkeit und Coloratur unmöglich macht. — Ueber die Mundstellung sprechen wir später noch besonders (vergl. M).

Die strenge Beobachtung dieser, anscheinend pedantischen, Regeln ist für den Gesangschüler von unberechenbarem Nutzen. Er lernt so seine Kräfte in ihrem ganzen Umfange kennen und anwenden, erleichtert sich das Athemholen, wie überhaupt das ganze Singen und gewinnt zugleich eine vollkommene Sicherheit der Tonbildung und Geläufigkeit (vergl. K) — abgesehen davon, daß die genannte Haltung des Körpers, wenn sie später noch freier und ungezwungener ausgeführt wird, einen schönen Anstand verleiht, der manchem (übrigens gut geschulten) Sänger gänzlich abgeht.

Digitized by Google

Intonation. — Ohne eine reine und schöne Intonation können alle sonstigen Vorzüge des Gesanges nie zur Geltung gelangen, ja es kann eigentlich von gar keinem Gesange die Rede sein, wenn jedes neue Wort, jeder neue Einsatz der Stimme unrein und fehlerhaft erscheint. Fragen wir: „Worin besteht denn die Kunst einer reinen und schönen Intonation", so läßt sich sehr kurz darauf antworten; es bedarf aber neben einem guten Gehöre (vergl. O) des sorgfältigsten Studiums und der größten Aufmerksamkeit des Schülers (namentlich gleich beim Beginne der Studien), um sich die Kunst zu eigen zu machen, die wir jetzt mit wenigen Worten auseinander setzen wollen: Der jedesmalige Ton muß unmittelbar, zwar leise, aber ganz bestimmt und vollkommen rein erklingen, ohne erst irgend eine Art von hörbarer Vorbereitung mit sich zu bringen. — Das lautet sehr einfach und doch — — wie selten ist eine vollkommen schöne und edle Intonation geworden? Wir wollen hier nur einige der gewöhnlichsten Fehler beim Intoniren aufzählen, die dem Schüler, neben der obigen positiven Regel, noch

Digitized by Google

einige gleichsam negative Regeln an die Hand geben sollen — Regeln, wie er es nicht zu machen habe. —

Einige Sänger schicken jedem Tone einen oder mehrere Töne voraus und gelangen so erst über eine Brücke auf den eigentlichen Ton. Diese vorausgeschickten Töne sind, obgleich oft nur sehr schnell und im Fluge angegeben, doch für ein gebildetes Ohr deutlich zu vernehmen und von sehr schlechter Wirkung. Am häufigsten nimmt man solche Vor- oder Zwischennoten beim Portamento wahr, wo der schlechte Sänger, wenn dasselbe bei Noten stattfindet, die weit von einander entfernt liegen, die ganze dazwischen liegende Tonreihe zu Gehör bringt, — ein unleidlicher Fehler, den die Italiener: strascinare d. h. durchschleppen nennen (vergl. P). — Andere lassen vor jedem Worte ein h, n oder r vernehmen und meinen, weil sie selbst es nicht beachten und hören, es müsse auch dem Ohre der Zuhörer entgehen. Noch Andere begleiten jedes Athmen und jeden Einsatz mit einem gewissen Stöhnen oder Schluchzen und glauben, diese Art der Intonation gebe dem Ausdrucke großen Reiz. Andere endlich (um dieser noch keineswegs erschöpften Aufzählung nicht zu viel Raum zu geben) bringen anfangs, d. h. beim Intoniren, gar keinen erkennbaren Ton, vielmehr nur einen Laut zum Vorschein, ein vernehmbares Brummen oder Summen, das erst im crescendo und forte zu einem wirklichen, oft sogar recht schönen, Tone sich umgestaltet; allein ein Ton mag so schön lauten, wie er will — er ist nichts werth, wenn er schlecht angefangen, d. h. undeutlich intonirt wurde. Der letztbeschrie-

Digitized by Google

bene Fehler ist, so lächerlich er auch in der Beschreibung lauten mag, ein sehr allgemeiner und oft gerade denen eigen, die sich sehr viel auf ihre Schule zu Gute thun. — Schließlich sei noch erwähnt, daß man von einer schlechten und selbst unreinen Intonation nicht immer auf Mangel an Gehör beim Sänger zu schließen berechtigt ist (vergl. O). Ist das Gehör schlecht, so wird die Intonation nie gut sein, — aber nicht umgekehrt. Eine schlechte Intonation ist ebenso unter die Gesangfehler zu zählen, wie eine undeutliche Aussprache, ein unpassendes und ungeschicktes Athemholen, eine schlechte Tonbildung und dergleichen mehr. Deshalb ist es nothwendig, daß Lehrer und Schüler eine reine und edle Intonation auf's eifrigste erstreben und nicht eher ruhen, bis dieses nothwendige Bedingniß eines guten Sängers errungen worden ist.

Digitized by Google

Kehlfertigkeit (und zwar bedeutende) verlangt in Italien ein jeder Lehrer von seinem Gesangschüler, ehe er dessen Studien für beendigt erklärt, und das mit dem vollsten Rechte. Denn wie kann Jemand für einen Gesangskünstler gelten wollen, der mit dem Gebrauche seiner Kehle noch nicht fertig geworden ist? — Erst in neuerer Zeit, wo das Studium des Gesanges immer oberflächlicher betrieben wird, und so Mancher, dem der Himmel eine schöne Stimme verliehen hat, sich für einen fertigen Sänger hält, wenn er eine getragene Cantilene mit Ausdruck zu singen oder in einem Allegro durch die Kraft seiner Stimme hinzureißen vermag — erst in neuerer Zeit legt man auf Kehlfertigkeit gar keinen Werth; ja der deutsche Sänger pflegt sogar oftmals mit einer gewissen Verachtung über das sogenannte italienische Gegurgele und die Coloraturen zu sprechen und dadurch an den Fuchs zu erinnern, dem die Trauben zu hoch hingen und der sie deshalb für bitter und schlecht erklärte. Daher kommt es auch, daß unsere Zeit so arm an großen Sängern und Sängerinnen ist. Wer die Kehlfertig-

Digitized by Google

keit für unnütz hält und von ihrem Gewinn ganz absieht, nun der wird seine Studien allerdings gar bald beendigt zu haben meinen, und wenn ihm der kleinste Gruppetto (vergl. Anhang), der in einer Arie vorkommt, seine Ohnmacht in der Beherrschung der Stimme nur zu deutlich beweiset, so läßt er fünf gerade sein und macht den Doppelschlag, wie es ihm eben seine Mittel erlauben, — in der frohen Gewißheit, daß seine schöne Stimme ihn solcher Künsteleien gänzlich überhebt. — Eine derartige (nur zu allgemeine) Ansicht über Kehlfertigkeit ist aber um so unbegreiflicher, als man doch bei jedem Clavierspieler, Geiger, Violoncellisten u. s. w., der Ansprüche auf den Namen eines Künstlers macht, heutzutage eine eminente Fertigkeit als ganz natürlich voraussetzt und verlangt. Freilich ist der Gesang in der Meinung Vieler keine Kunst; wer eine Stimme hat, nun der singt, — ein paar Monate reichen hin, ihm alles Nothwendige beizubringen; über etwa vorkommende Schwierigkeiten hilft ihm sein, jeder Zeit und aller Orten ausgesprochener, Abscheu gegen dergleichen Künsteleien und Geschmacklosigkeiten hinweg — — und so ist der Sänger fertig*)!

---

*) Ein sprechender Beweis dafür, wie irrig und falsch die allgemeinen Begriffe über Gesangskunst und Methode sind, liegt schon in der traurigen Wahrheit, daß Jeder, der irgend Musik treibt, sich auch fähig und berufen fühlt, Gesangunterricht zu ertheilen. Organisten, Flötisten, Violinisten, Pianisten, Musikdirectoren, die vielleicht in ihrem Fache recht tüchtig sein, ja das Trefflichste leisten mögen, dabei aber nur zu oft keinen Begriff von der Bildung und Erziehung der Stimme, von der ganzen Technik des Gesanges haben, ja nicht einmal im Stande sind zu erkennen, was für eine Stimmclasse sie vor sich haben, wenn sie eine noch unentwickelte Stimme hören — geben nichtsdestoweniger

Digitized by Google

Die Kehlfertigkeit im engeren Sinne soll natürlich nur Mittel, nicht Zweck sein. Der Sänger soll nicht in der Ausführung glänzender und schwieriger Passagen allein seinen Ruhm suchen, — er muß aber im Stande sein, jede Fioritur und Gesangsverzierung correct und schön auszuführen. — Die Stimme muß durch Uebungen in passender Stufenfolge vom Leichten zum Schwierigen hingeleitet und bis zur vollkommenen Fertigkeit ausgebildet werden. Und da der Kehlkopf der eigentliche Sitz und Quell der Stimme ist, so spricht die Kunst eben von Kehlfertigkeit. — Die Passagen sind nicht durch Stoßen mit der Brust, noch durch Mund- und Lippenbewegungen, sondern einzig und allein durch Geläufigkeit und Fertigkeit der Kehle künstlerisch ausführbar; diese wird aber bei ausdauernder und richtig geleiteter Uebung fähig, das Erstaunlichste zu leisten. Und nicht allein im colorirten Gesange, nein ebensosehr im ge-

---

Singstunden und — finden Schüler! Denn wer so rührend die Flöte bläs't, so anmuthig Clavier spielt, einen Gesangverein so trefflich leitet, so schön die erste Violine in einem Quartett ausführt — muß doch wohl ein guter Gesanglehrer sein, ob er selbst singt und singen gelernt hat, oder nicht. Wie aber, wenn ein beliebiger Sänger Violoncell-, Flöten- oder Clarinettenunterricht ertheilen wollte, ohne die Instrumente selbst zu spielen? Man würde ihn für einen Narren erklären — und doch würde er vielleicht ebenso gut hören, ob sein Schüler falsch oder richtig bläs't, ob der Ton voll und edel, oder schlecht klingt, als jene Gesanglehrer, deren ganzes Unterrichten darin besteht, daß sie sagen: „Schöpfen Sie die Brust recht voll Luft! Singen Sie lauter, nehmen Sie den Ton hübsch rund — es klingt etwas durch die Nase — dieser Ton ist nicht schön" und dergl. mehr — ohne jemals anzugeben, wie es der arme Schüler denn eigentlich anzufangen habe, um diesen Uebelständen abzuhelfen und in den Besitz edler Tonbildung zu gelangen!

Digitized by Google

tragenen Style wird der Vorzug einer fertigen Kehle*) sich überall geltend machen, und eine zweckmäßig angebrachte und schön ausgeführte Verzierung den gebildeten Sänger bekunden. Ganz irrig ist das Vorurtheil, daß die fleißige Uebung der Passagen und Triller die Stimme schwankend und unfähig mache, getragene Cantilenen zu singen; im Gegentheile wird der Zauber eines Adagio und des canto smorzato noch weit mehr wirken, wenn die Stimme jeder feinsten Biegung und Modulation zugänglich ist. Oder beweisen nicht die Beispiele einer Jenny Lind, Henriette Sontag, einer Frezzolini, eines Lablache, Rubini u. s. w. die Wahrheit des zuletzt Gesagten?

Ein Sänger ohne die nöthige Kehlfertigkeit ist ebensowenig ein wahrer Gesangskünstler, als irgend ein Instrumentalist ohne bedeutende Fertigkeit Ansprüche auf den Namen eines Meisters machen kann.

---

*) Man verzeihe uns die Anwendung des, der Wissenschaft zwar nicht angehörigen, den Sängern aber desto geläufigeren, Wortes: Kehle, das sich für unsere Zwecke hier kaum durch ein anderes, passenderes ersetzen lassen dürfte.

Digitized by Google

Lungen und Luftröhre. — Die Lungen sind bei unserem Gesangsprocesse recht eigentlich der Blasebalg, der uns die zur Erzeugung des Tones nöthigen Luftwellen durch die Luftröhre in den Kehlkopf emportreibt. Indem aber diese Luftwellen die elastischen Stimmbänder (im Italienischen sehr bezeichnend corde vocali, Vocalsaiten genannt), die in zwei Paaren übereinanderliegend die Stimmritze bilden, erzittern und schwingen machen, entsteht eben der eigentliche Ton, der dann durch den Schlund, den Gaumen, die Zunge, die Zähne, die Lippen u. s. w. modificirt und veredelt werden muß, ehe er dem Ohre vernehmbar wird (vergl. N und T).

Es scheint uns daher nicht überflüssig, uns in einigen Worten über den richtigen Gebrauch der Lungen und der von ihnen aufzunehmenden und auszuströmenden Luft auszulassen. — Wenn man zunächst die äußere atmosphärische Luft einathmet, um die Lungen reichlich mit Luft zu versehen, so darf der Sänger dabei nicht zu hastig verfahren. Die Brust muß sich ein wenig heben, der Unterleib dagegen

Digitized by Google

zurücktreten (vergl. H). Hierbei wird so ziemlich dieselbe Procedur beim Singen wie beim Sprechen stattfinden, dagegen ist es beim Ausathmen der Luft, bei der eigentlichen Erzeugung des Tones, ganz anders.

Wenn wir sprechen wollen, so ist oftmals, ja fast immer, schon ein großer Theil der von den Lungen aufgenommenen Luft bereits wieder entwichen, bevor wir anfangen zu reden. Dagegen muß beim Singen die Luft sehr zurückgehalten und auf's genaueste eingetheilt werden, so daß sie nur allmälig und langsam ausströmen kann. — Die Brust sinkt nach und nach, der Unterleib tritt etwas vor, das Zwerchfell (das bisher herabgebeugt war) hebt sich empor, die ausgedehnten Rippen kommen wieder in ihre natürliche Lage und die Luft entweicht so langsam aus den Lungenzellen durch die Luftröhre, den Kehlkopf und die Stimmritze, als es die Dauer der in einem Athem zu singenden Passage (worüber ein guter Sänger nie in Zweifel sein kann) erfordert.

Man hüte sich jedoch davor, eine lange Dauer des Athems forciren zu wollen, damit die Lungen nicht zu sehr ausgedehnt und angestrengt werden (vergl. A.). Ein übertrieben langes Singen in einem Athem muß, wenn es nicht meisterhaft ausgeführt wird, den Zuhörer beängstigen und vom Genusse abziehen — in jedem Falle aber auf die Gesundheit nachtheilig einwirken. — Eine zweckmäßige Anleitung in Betreff des Ein- und Ausathmens ist dagegen gerade für junge Leute, die einen kurzen Athem haben, von größtem Nutzen und wird von den besten Aerzten sogar als Kräftigungsmittel für Brust und Lungen empfohlen.

Digitized by Google

Mundstellung. —. Sicherlich ist die Art und Weise, wie der Mund beim Singen geöffnet, die Lagerung, die seinen einzelnen Theilen, der Zunge, den Lippen ꝛc. gegeben wird, vom größten Einfluß auf die Klangschönheit der Stimme. Deshalb schreibt die Kunstlehre dem Sänger folgende bestimmte Gesetze vor: Der Mund muß so weit geöffnet werden, daß man ungefähr zwei (nicht zu starke) Finger zwischen die Unter- und Oberzähne halten kann. Die Lippen müssen sich, wie zum Lächeln, nach beiden Seiten hin auseinanderziehen, nicht aber ein Oval nach oben bilden. Die Oberzähne sollen etwa zur Hälfte, die Unterzähne aber beim Singen gar nicht sichtbar werden; während man also die Oberlippe ein wenig hebt, läßt man die Unterlippe in gleicher Höhe mit der Schneide der Unterzähne, ohne letztere deshalb zu bedecken, was den Ton sehr dämpfen würde. — Die Zunge endlich muß, sanft an die Rückwand der Unterzähne gelehnt, möglichst flach und vollkommen ruhig im Munde liegen, um dem tönenden Luftstrahle freien Ausgang zu lassen (vergl. N.).

Eine solche Mundstellung gewährt einen doppelten

Digitized by Google

Nutzen. Sie ermöglicht erstlich klare, volle und edle Töne und macht zugleich einen angenehmen Eindruck auf den Zuhörer. Der Gesang erscheint selbst bei den bedeutendsten Schwierigkeiten leicht und erweckt die Ueberzeugung von der Meisterschaft des Sängers. Dagegen macht ein verzerrter Gesichtsausdruck, ein übertriebenes Aufreißen des Mundes, ein Zeigen des ganzen Gebisses, ein Aufwerfen der Lippen, und was dergleichen Unliebenswürdigkeiten mehr sind, denen man täglich begegnet, in dem Zuhörer den Wunsch rege, den Sänger nur hören, aber nicht auch sehen zu müssen — wenn anders seine Stimme bei solchen Unarten noch einen angenehmen Klang zu bewahren vermag! —

Man wird einwenden: Wie kann denn aber von einer bestimmten Mundstellung bei einem Gesange mit Worten die Rede sein, da doch nicht allein die verschiedenen Consonanten (Lippen- und Zungenbuchstaben) jeden Augenblick eine veränderte Mundstellung nothwendig machen — sondern sogar die Vocale eine verschiedene (die helleren a und e eine ganz offene, die dunkleren i, o, u eine fast geschlossene) Stellung der Lippen u. s. w. mit sich bringen?

Wir antworten darauf: die Kunst lehrt eine normale Mundstellung, von der man ausgehen, zu der man stets und zwar so oft wieder zurückkehren soll, als es nur irgend möglich ist. Auf dem Vocal a wird sie am leichtesten anzunehmen sein; was die andern Vocale anlangt, so bietet uns die Kunst Mittel und Modificationen der Aussprache derselben, die wir später (vergl. B) kennen lernen werden. Die Diphthonge sind, wie wir bereits wissen (vergl. D)

Digitized by Google

zum größten Theile auf a auszuhalten, und also der Mundstellung, die wir annehmen, nicht hinderlich. Die Consonanten endlich bedingen in der That verschiedene Bewegungen der Lippen und der Zunge; dieselben müssen aber (vergl. C) so schnell als möglich ausgeführt werden, damit die normale Mundstellung auf den günstigen Vocalen und Diphthongen alsbald wieder eintreten könne.

Wenn wir oben von einer Oeffnung der Lippen, „wie zum Lächeln" sprachen, so ist damit natürlich nicht gemeint, daß der Mund zu einem fratzenhaften oder süßlich affectirten Lachen verzerrt werden solle. Man lasse vielmehr (wie Panseron sehr bezeichnend sagt) „ein Lächeln ahnen," und „hüte sich davor" (um Francesco Tosi's 1723 gegebene Vorschrift anzuführen), beim Singen eine solche Stellung des Mundes anzunehmen, „welche einem ernsthaften Amtsgesichte gleichet."

Die Mundstellung ist übrigens in Passagen und auf Diphthongen oder einzelnen Vocalen vom pp bis zum ff und zur Rückkehr ins pp streng beizubehalten, weil der Ton durch die kleinste Erweiterung oder veränderte Lage des Mundes während des Aushaltens sogleich ebenfalls eine hörbare Aenderung erleidet. Wiederholt sich eine solche willkürliche Bewegung des Mundes, so erklingt der Vocal in allen verschiedenartigsten Schattirungen oder ruckweise, was einen äußerst widerwärtigen Eindruck macht. Wie nothwendig die ruhige Haltung der Zunge ist, darüber werden wir demnächst (vergl. N) noch mehr zu sagen haben.

Digitized by Google

Nasenklang heißt einer der unangenehmsten Fehler der Tonbildung, dem man leider so häufig begegnet. Wir wollen, indem wir seine Entstehung erörtern, zugleich noch zweier anderer, hierher gehöriger, Fehler Erwähnung thun, da allen dreien im wesentlichen dieselbe Ursache — eine falsche Lagerung der Zunge — zu Grunde liegt.

Wenn die Tonwellen aus dem Kehlkopf empordringen, so müssen sie (vergl. T), gleichsam zu einem Tonstrahl concentrirt, an den sogenannten Ringeln des harten Gaumens, d. h. dicht über der inneren Wand der Oberzähne anprallen, um von da zurückgeworfen, rein und ohne Beiklang dem Munde zu entströmen und einen wirklich schönen Ton zu ermöglichen. Ein jedes Hinderniß, das sich dem Concentriren und Vordringen der Tonwellen zu der bezeichneten Stelle entgegensetzt und sie anderen Anschlagepuncten zuführt — muß dem Tone unedle und gemeine Elemente beigesellen, die wir denn auch bei den Sängern unserer Tage in reichster Auswahl vorfinden. Wir können hier nicht eine Musterkarte aller möglichen Gebrechen und Mängel der Tonbil-

Digitized by Google

dung aufführen, sondern müssen uns darauf beschränken die drei hauptsächlichsten Klangfehler darzulegen, welchen die Kunstlehre besondere Namen gegeben hat, wir meinen, den Nasenklang, den Kehlklang und den Gaumenklang. — Was zuerst den Nasenklang anlangt, so kann er eine doppelte Ursache haben, er entsteht nämlich ebensowohl, wenn die Luft allein durch die Mundhöhle, als wenn sie nur durch die Nasenräume zieht und ausfließt, da der gute Ton der Resonanz beider Schallräume bedarf, wenn gleich nur ein kleiner Theil der Luftwellen schwingend in die Nasenhöhlen zieht, während der größere Theil — den wir oben Tonstrahl nannten — in die Mundhöhle und dem richtigen Anschlagepuncte zuströmt. Wenn sich bei gesenktem und nach vorn geneigtem Gaumensegel der Zungenrücken empordrängt, während sich gleichzeitig die sogenannten Gaumenbogen, die elastisch sind, verengen, so wird den aus der Rachenhöhle herkommenden Tonwellen der Zugang zur Mundhöhle versperrt, sodaß sie ihren Ausweg durch die inneren Nasenhöhlen (Choanae) suchen müssen, die hinter dem weichen Gaumen liegen und Mund- und Nasenraum verbinden.

Diese Art des Nasenklanges führt ihren Namen mit Recht, während bei der zweiten Ursache desselben Klangfehlers, bei der Versperrung des Zuganges zu den Choanen, die meistens durch Schnupfen und abnormen Gesundheitszustand, zuweilen aber auch dadurch erfolgt, daß sich das Gaumensegel empor- und zurückdrängt und so die Luftwellen zwingt, ihren Ausweg nur durch die Mundhöhle zu suchen, die Bezeichnung: Nasenklang widersprechend erscheint (lucus a non lucendo).—

Digitized by Google

Der zweite Fehler der Tonbildung, der gemeine Kehlklang, entsteht dadurch, daß die Zungenwurzel den Kehldeckel (mit dem sie zusammengewachsen ist) zurückdrängt und so dem Ton jedes Vordringen ganz oder theilweise unmöglich macht. Der Sänger führt bei dieser Procedur genau dieselben Bewegungen aus, als ob er etwas hinab schlucken wollte, weshalb auch der Ton gepreßt und gewürgt lautet. Der Nasen- wie der Kehlklang sind also zunächst dadurch zu beseitigen, daß man den Schüler mit größter Strenge zu einer ruhigen, möglichst flachen, Lagerung der Zunge anhält, ja dem Emporsteigen des Zungenrückens (beim Nasenklange), wie dem Zurückdrängen der Zungenwurzel (beim Kehlklange) sogar durch mechanische Hülfe wehrt und entgegenarbeitet, indem man die Zunge an der Stelle mit einem Löffelstiel oder Falzbein niederhält, wo sie unerlaubte Bewegungen ausführen will. — Wir müssen, ehe wir zum Gaumenklange übergehen, noch einer zweiten Art des Kehlklanges gedenken, die viele Lehrer ignoriren, manche dagegen als ein besonderes Register (vergl. R) aufstellen und dem Schüler mit Mühe beibringen. Es wird nämlich, um den tiefen Tönen eine größere Gewalt zu verleihen, der Schlund auf unnatürliche Weise verengt und der Kehlkopf weit unter das Maaß herabgedrückt, das er bei einer natürlichen Bildung derselben Töne einnehmen müßte. Durch dies Kunststück sind wir dahin gekommen, daß unsere Soprani bis ins g und f hinab mit den Männerstimmen um die Wette brüllen können, denn von Singen kann man bei diesen „Baßtönen" der Frauenstimmen nicht wohl reden. Und solche gemeine

Digitized by Google

Kehlklänge lehrt man und belehnt sie mit dem Namen des Brustregisters, während man der wirklichen, natürlichen Brustſtimme (die allerdings durch jenes Forciren der Tiefe in der Regel geschwächt und gebrochen erscheint) den Namen „Mittelstimme“ verleiht. —

Der dritte, von uns noch zu besprechende Fehler ist der sogenannte Gaumenklang, welcher von einer unruhigen, stets ihre Lage wechselnden, Haltung der Zunge herrührt. Die Tonwellen werden durch eine derartige Procedur ebensowohl am Concentriren, als auch am Vordringen zum richtigen Anschlagepuncte am harten Gaumen verhindert. Sie brechen sich deshalb an allen den Puncten des Gaumens, wo sie eben Zugang finden, was auf den Wohlklang des Tones sehr übel einwirken muß, indem er etwas Zerfahrenes und Gemeines, eine Klangfarbe erhält, die an den Ton der früher gebräuchlichen Nachtwächterhörner erinnert, denen leider längst ein ewiges Schweigen auferlegt wurde. — Man sieht, von wie großer Wichtigkeit die gehörige Lagerung der Zunge ist! —

Digitized by Google

Ohr. — Was helfen dem Sänger alle die schönsten Stimmmittel und Talente, wenn er nicht zugleich ein gutes, ausgezeichnetes Gehör sein eigen nennen kann? Man darf ohne Uebertreibung sagen, daß das Ohr beim Gesange eine eben so wichtige (wenn nicht noch wichtigere) Rolle spielt, als die Stimme. Das Ohr muß fähig sein, die leisesten Schwingungen der Tonsaiten auf's genaueste zu unterscheiden und zu überwachen, um eine vollkommen reine Intonation zu ermöglichen. Es muß die verschiedenen Dimensionen der kleinen, verminderten, großen und übermäßigen Intervalle auf's schärfste in sich aufzunehmen und mit der Stimme auszudrücken im Stande sein. Es muß die tausendfältig verschiedenen Melodien und Harmonien zu sondern und aufzufassen wissen, so daß der Sänger eine jede derselben (die Harmonien natürlich gebrochen) in einer angemessenen Stimmlage nachzusingen vermag. Es muß — um endlich auch den ästhetischen Gebrauch des Ohres zu berühren — für den Wohllaut eines legato, portamento (vergl. P), eines p, mf, cresc., f, ff, decresc., pp und der sogenannten

Digitized by Google

messa di voce empfänglich und geschickt sein, alle Sprach- und Gesangsaccente zu fühlen und zur rechten Zeit mit der Stimme auszudrücken. Es muß — — — doch was sollen wir noch hinzufügen? Das Studium des Gesanges zu beginnen, ohne mit einem trefflichen Gehör begabt zu sein, ist ein eitles, trost- und hoffnungsloses Unternehmen! Ein Sänger ohne Gehör, der eine Melodie singen will, gleicht dem Blinden, der nach einem bestimmten Puncte gehen möchte und sich tastend nach allen Seiten hin bewegt. — — beide wissen nicht, ob sie ihr Ziel erreichen werden!

Wer das Studium des Gesanges zu seiner Lebensaufgabe machen will, muß außerdem noch, neben einem sehr feinen Gehöre, mit musikalischem Gedächtniß ausgestattet sein. Für den Opernsänger ist dies natürlich ganz unerläßlich, aber auch im Concertsaale und in der Kirche wird der Künstler viel freier, geistig belebter und empfindungsvoller singen können, wenn er seine Partie vollkommen auswendig weiß und nicht immer erst mit den Augen auf dem Notenblatte umherschweifen muß. Ein jeder bedeutende Künstler und Virtuose singt und spielt deshalb auch heutigen Tages auswendig und gewährt auf diese Weise dem Zuhörer einen um so freieren und vollkommneren Genuß. Bei etwaiger Kurzsichtigkeit würde der Sänger überdies genöthigt sein, das Notenblatt seinen Augen sehr zu nähern oder sich zu bücken, wodurch er (vergl. H) in jedem Falle dem Klange und der Wirkung seiner Stimme Eintrag thun müßte.

Digitized by Google

Der uneigennützige Gesanglehrer wird zuerst nach der Gabe des Gehöres forschen und, falls ein musikalisches Ohr nicht vorhanden ist, dem Schüler lieber gänzlich davon abrathen, sich auf Gesangstudien einzulassen. Doch muß der Lehrer wohl zu unterscheiden wissen, ob das Unvermögen, gewisse Töne oder gebrochene Accorde nachsingen zu können, bei dem Anfänger wirklich von Mangel an musikalischem Ohre herrührt, oder nicht vielmehr in Schüchternheit oder Unbeholfenheit im Gebrauche der Stimme seinen Grund hat. Namentlich könnte eine zu Anfange oft unsichere und unreine Intonation den unerfahrenen Lehrer leicht zu falschen Schlüssen in Betreff des Gehöres verleiten. — Es wird eine sehr gute Gehörübung für den angehenden Gesangschüler sein, wenn der Lehrer die verschiedenen Scalen mit stets wechselnden und zuweilen recht entfernt liegenden Harmonien begleitet und verminderte Septimenaccorde in ihren einzelnen Tönen auf- und abwärts schnell hintereinander singen läßt. Vor allem ist aber streng auf ein vollkommen rein und richtig gestimmtes Pianoforte zu halten, damit das Ohr des jungen Sängers sich nicht an unreine Tonverhältnisse gewöhne und dieselben unwissentlich in sich aufnehme.

Ein feines musikalisches Ohr (und Gedächtniß) ist für den, der die Gesangscarrière einzuschlagen beabsichtigt, eine ebenso unerläßliche Grundbedingung, als eine ausgiebige und umfangreiche Stimme, und gesunde kräftige Brust und Lungen.

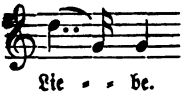
Digitized by Google

Portamento. — Es giebt kaum eine Gesangsmanier, über welche so verschiedene und so vielfach irrige Ansichten herrschen, als über das Portamento. Dasselbe wird bald mit dem einfachen Binden des Tones (canto legato), bald mit dem Anschwellen des Tones und dessen Rückkehr ins piano (metter la voce), bald mit dem sogenannten Suchen eines Tones (cercar la voce), bald mit dem schwerfälligen Durchschleifen der Stimme durch ganze Tonreihen (strascinar la voce) verwechselt — und ist doch nichts von alle dem!

Die Gesangskunst will dem Sänger im Portamento eine innigere Verbindungsart zweier Töne ermöglichen, als sie das einfache legato zu gewähren vermag. Die Stimme gleitet beim Portamento, das zwei in der Entfernung eines beliebigen Intervalles (auf- oder abwärts) auf einander folgende Töne vereinigen soll, flüchtig schwebend über den zwischen beiden Noten liegenden Klangraum hinüber, alle Tonstufen berührend, ohne doch auf irgend einer auch nur einen Moment zu verweilen.

Digitized by Google

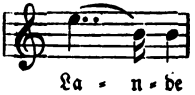
Es schlägt gleichsam eine ätherische Brücke von einem Tone zum andern, um ihre Trennung zu verhüten und sie eng und innig zusammen zu fassen. Liegen den beiden Tönen zwei verschiedene Textsilben zu Grunde, so bringt der Sänger die der zweiten Silbe angehörende Note schon auf dem Vocale der ersten Silbe zu Gehör. Es ist das Portamento in diesem Falle also zugleich eine Art von Vorausnahme (Anticipation) eines folgenden Tones auf die vorhergehende Silbe, die jenes innige Vereinigen zweier Töne und Wörter (oder Silben) noch vermehrt. Diese Vorausnahme darf natürlich nur flüchtig geschehen und der ersten Note nicht mehr als höchstens den Werth eines Sechszehntheils an Dauer rauben. Ein Beispiel wird dies noch deutlicher machen. Wollten wir die beiden Noten und Silben durch Portamento verbinden,

so wäre dies mit Noten etwa so auszudrücken: 

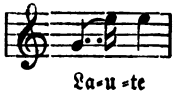
Daß hier nicht mehr von einem bloßen Legato die Rede ist, sieht Jedermann ein. Eine messa di voce ist zwar mit dem Portamento sehr gut vereinbar, wird auch in Verbindung mit demselben oft von schöner Wirkung sein, kann aber nimmermehr für das Portamento selbst gelten. — Ebensowenig ist jenes widerliche Durchschleifen der Stimme durch alle zwischenliegenden Töne, bis man von einer Note auf die andere gelangt, für eine Ausführung des Portamento zu halten. Es ist dies Verfahren vielmehr ein unangenehmer Gesangfehler, der gar leicht in ein Heu-

Digitized by Google

len oder Gähnen ausartet und von den Italienern, wie bemerkt, (vergl. J) strascinamento genannt wird. Daß ein jeder Fehler am rechten Orte zur Tugend werden, d. h. daß selbst ein solches schwerfälliges Durchziehen oder hörbares Berühren aller zwischen zwei Noten möglicherweise ausführbaren Töne in gewissen leidenschaftlichen Gesangsmomenten statthaft und wirksam sein kann (weshalb der Italiener zuweilen die Bezeichnung strascinando bei dramatischen Effectstellen besonders vorschreibt) — das beweis't noch immer nicht, daß ein solches Verfahren zur Gewohnheit werden und überall seine Berechtigung haben müsse. Vielmehr ist dieser Mißbrauch und die so sehr beliebte Anwendung eines Strascinamento statt des Portamento entschieden zu tadeln.

Die Ausführung des Portamento erfordert in zwei Fällen noch besondere Aufmerksamkeit. Erstlich hüte man sich, wenn die erste Silbe mit einem oder mehreren Consonanten endigt, davor, die Anticipation auf einem Consonanten ausführen zu wollen; man singe nicht: 

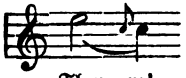
sondern:

(vergl. C); sodann beobachte man bei den Diphthongen genau die bekannten Regeln ihrer Aussprache (vergl. D), und singe im Portamento nicht: 

sondern:

Digitized by Google

Wann das Portamento anzuwenden sei, dafür lassen sich schwer feste Regeln geben. Es wird zuweilen vom Componisten durch Zeichen (vergl. Z) angegeben, indem derselbe entweder das Wort portato oder con portamento vorschreibt, oder auch wohl, wie es namentlich in neueren Liedern oft geschieht, die zweite (zu anticipirende) Note als Vorschlagsnote (gewöhnlich als ein Achtel) beifügt. Z. B.



Richtiger wäre jedenfalls die Wahl eines Sechszehntheiles oder Zweiunddreißigstels, um die späte und schnelle Ausführung jener Vorausnahme auszudrücken, also:

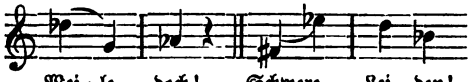
Oft aber (ja fast immer) steht nur ein einfacher Bindebogen, wo der Componist gleichwohl die Ausführung eines Portamento beabsichtigt oder gewünscht haben mag, und diese unzureichende (eigentlich unrichtige) Bezeichnung hat eben zur Verwechselung mit dem Legato Veranlassung gegeben. — Es muß die passende Anwendung des Portamento deshalb dem Geschmacke und dem Ermessen des Sängers überlassen bleiben; zum Schlusse nur noch einige Winke darüber: Das Portamento hat seinen eigentlichen Sitz meist in den mit Largo, Adagio, Andante und Moderato bezeichneten Tonstücken und ist somit eine der schönsten Zierden des getragenen Gesanges. Es ist für den Ausdruck der Liebe und des Mitgefühles — des Schmerzes und der Klage ebenso geeignet, als für den

Digitized by Google

Ausdruck des Großartigen und Würdevollen. — Wird es im getragenen Gesange zu wenig angewendet, so entbehrt der Vortrag aller Wärme, während der zu häufige Gebrauch des Portamento seiner Wirkung Eintrag thut.*) Hier, wie überall, schadet ein „zu wenig" und ein „zu viel". — In sehr leidenschaftlichen Momenten, bei Ausbrüchen des Hasses, der Rache u. s. w. (die wohl größtentheils im Allegro ihren Ausdruck finden) wird, wie bereits oben gesagt wurde, die Manier des Strascinamento zuweilen mit Erfolg angewendet werden können.

---

*) Wir möchten hier noch bemerken, daß die Anwendung des Portamento vom musikalischen Standpunkte aus bei allen verminderten Intervallen sehr am Platze sein dürfte, da ja die Verkleinerung eines reinen oder großen Intervalles gerade den Zweck hat, beide Töne einander näher zu beingen, z. B.:



Das Portamento wird übrigens in aufsteigender Richtung mit einem crescendo, in absteigender mit einem decrescendo zu verbinden sein.

Digitized by Google

Register. In jeder ungeschulten Stimme wird uns, wenn dieselbe das ganze ihr zugängliche Tongebiet in aufsteigender Richtung durchläuft, eine merkliche Abweichung in der Klangfülle und Farbe, wie in der Ansprache einer Reihe tieferer Töne im Verhältnisse zu den höheren und höchsten Tönen auffallen, — ein Unterschied, der unfehlbar auf eine verschiedene Art der Tonerzeugung, einen andern Stimmmechanismus, beim Hervorbringen der einen und der andern Tonreihe, schließen läßt. Besonders auffallend ist dieser Klangunterschied in den Männerstimmen, wo nach einer großen Anzahl kräftiger voller Töne plötzlich ein ordentlicher Stimmbruch zu erfolgen scheint, an welchen sich sodann eine Reihe dünner, farb- und klangloser Töne schließt, die in gar keinem Verhältniße zu den tieferen stehen.

Die Kunstlehre bezeichnet eine solche Reihe von Tönen, die untereinander von gleicher Klangfarbe und Tonfülle — weil mit gleichem Mechanismus hervorgebracht — sind, dagegen von den Tönen einer andern Reihe in Bezug auf Tonerzeugung und Klangart auffallend abweichen, mit dem Na-

Digitized by Google

men: Register. Wie viele solcher Register giebt es nun? In den Stimmen mancher Naturalisten häufen sich die Ungleichheiten des Klanges in bedenklicher Weise. Es lauten z. B. drei bis vier Töne in der Tiefe voll und kräftig, mehrere darauf folgende dumpf und bedeckt, weitere höhere Noten nehmen ein nasales, wieder andere ein gaumiges Timbre an (vergl. N), während die höchsten Töne ganz hell und flötenartig lauten. Soll man nun alle solche Klangverschiedenheiten als besondere Register aufzählen? Viele Gesanglehrer sind in diesen Irrthum verfallen und nehmen — sich auf die von ihnen gemachten (richtigen oder falschen) Beobachtungen und Erfahrungen berufend, — drei oder vier, ja sogar fünf und sechs Register in jeder Stimme an. Einige dehnen diese größere Zahl von Registern nur auf die weiblichen Stimmen aus und vindiciren den Männerstimmen wiederum nur drei Register, während noch Andere (allen Schwierigkeiten aus dem Wege gehend) gar nichts von der Existenz von Registern wissen wollen. Kurz, es herrscht eine wahrhaft babylonische Verwirrung in den Meinungen und Theorien der verschiedenen Lehrer in Betreff der Zahl und Beschaffenheit der Stimmregister!

Die alten Italiener, die Begründer edler Sangeskunst und Methode, die bewährten Kenner des ganzen Stimmorganismus und seiner Leistungsfähigkeit, nahmen für jede Stimmclasse nicht weniger und nicht mehr als zwei Register an und nannten das eine: Bruststimme, das andere Kopfstimme oder Falsett. In allen auf uns gekommenen Werken jener alten Meister ist nur von einer voce di

Digitized by Google

petto und voce di testa, und der riunioni de' due registri, d. h. der Ausgleichung und Vereinigung der zwei Stimmregister die Rede. Der Irrthum derer, die mehr als zwei Register annehmen, besteht darin, daß sie Alles, was der Stimme möglich ist, auch für erlaubt erachten und so gewissen Klangfehlern und mehr oder weniger gemeinen Arten der Tonerzeugung die Berechtigung von Registern einräumen. Wird der Schüler zu einer kunstgerechten und edlen Tonbildung angeleitet, so verschwinden sehr bald jene mannichfachen Arten, besser Unarten, der Tonerscheinung und mit ihnen jene zahlreichen Register und es bleiben nur zwei Tonerzeugungsweisen (Mechanismen) zurück, die eben jeder Stimme eigen sind und stets sein werden: die volle, markige und sonore Bruststimme in den tieferen, und die weiche, klanghelle und bewegliche Kopfstimme (Falsett) in den höheren und höchsten Lagen.

Es wird wohl kaum einen Menschen geben, der nicht den schwellenden Brustton eines Tenoristen von dem weibisch lautenden Tone seiner Kopf- (oder früher sogenannten Fistel-) Stimme zu unterscheiden vermöchte. Die ungeschulten Bariton- und mehr noch die Baßstimmen bedienen sich des zweiten Registers seltener und singen oftmals Alles mit dem kraftvollen Bruströegister — ob mit Recht oder Unrecht, davon reden wir an anderer Stelle (vergl. T und U). Bei den Frauenstimmen verhält es sich ähnlich mit dem Alt, der sehr gerne gerade bei Naturalisten sich auf den ausschließlichen Gebrauch der Bruststimme beschränkt, dann aber freilich einen begränzten Umfang, (in der Höhe das $\bar{d}$) nicht überschreitet.

Digitized by Google

In den Mezzosopranen und mehr noch in den hohen Sopranstimmen liegt der größte Reiz des Tones oft gerade im Kreise der höheren Stimmlage, in den metallreichen und süßen Tönen des Kopfregisters, die sich eben durch ihre Weichheit und — wenn wir bildlich so sagen dürfen — Durchsichtigkeit von den schwerfälligen und starren Brusttönen vom aufmerksamen Ohre sehr wohl unterscheiden lassen. — Wenn wir übrigens sagten, daß die Bruststimme in den tieferen, die Kopfstimme in den höheren Lagen ihren eigentlichen Sitz habe, so ist dadurch keineswegs die Möglichkeit bestritten, daß — in ungeübten Stimmen aus Ungeschicklichkeit im Gebrauche der Organe, bei durchbildeten Künstlern aus Absicht und wohlberechneter Verwendung der Register — nicht auch in den tieferen Lagen der Stimme Kopftöne, wie in den höheren Lagen Brusttöne genommen werden können. Ueberhaupt läßt sich der sogenannte Stimmbruch, d. h. die Tonstufe, auf der das zweite, Kopfregister anhebt und in Wirksamkeit tritt, nur ungefähr angeben; (es ist dies beim hohen Sopran der Ton $\overline{\overline{e}}$, beim Mezzosopran etwa $\overline{\overline{d}}$, beim Alt $\overline{h}$ oder $\overline{\overline{c}}$, beim hohen Tenor $\overline{f}$, beim tiefen Tenor $\overline{e}$, beim Bariton $\overline{d}$, beim tiefen Baß h oder $\overline{c}$), da fast jede Stimme auch in Betreff ihrer Registereintheilung von der Natur verschieden und eigenthümlich ausgestattet erscheint. Gerade die Möglichkeit, eine große Reihe von Tönen (oft mehr als eine Octave) sowohl mit Brust-, als mit Kopfstimme bilden zu können, bietet ja dem Sänger das unschätzbarste Hülfsmittel zur Ausgleichung und Vereinigung dieser durch verschiedenen Mechanismus erzeugten zwei Regi-

Digitized by Google

ſter. Die Phyſiologen erklären den Unterſchied dieſer zweifachen Tonerzeugung dadurch, daß bei den Bruſttönen die Stimmbänder in ihrer ganzen Breite, bei den Kopftönen dagegen nur deren innere Ränder ſchwängen. Will man dieſer Hypotheſe Glauben ſchenken, ſo wird die Leichtigkeit, mit der ſich (nach gehöriger Uebung) die Töne der beiden Regiſter aneinanderreihen laſſen, ſehr erklärlich, indem der Sänger eben nur aus einer Totalſchwingung der corde vocali beliebig in die Partialſchwingung übergeht.

Bedarf der Singende alſo kräftiger, dramatiſch beredter Töne, ſo kann er die Bruſtſtimme beibehalten, handelt es ſich um Leichtigkeit und Beweglichkeit der Stimme in höheren Lagen, ſo tritt das Kopfregiſter in Wirkſamkeit, dem dieſe Fähigkeiten vorzugsweiſe eigen ſind. Der mehrfach gebrauchte Ausdruck „Falſett“ iſt — wie bemerkt — gleichbedeutend mit Kopfſtimme, pflegt jedoch mehr bei den tieferen Männerſtimmen (Baß und Bariton) und der Altſtimme angewendet zu werden, weil dieſe Stimmelaſſen, wenn ſie dem Regiſter der Bruſtſtimme, das bei ihnen prädominirt, aus dem Wege gehen, dem Hörer gleichſam ein Falſum bieten, den weichlichen, dünnen Klang des Falſetts.

Uebrigens darf man bei der — wenig bezeichnenden — Benennung der Regiſter durchaus nicht etwa an einen verſchiedenen Sitz der Tonentſtehung denken, denn alle Töne entſtehen im Kehlkopfe zwiſchen den Stimmbändern — alſo weder in der Bruſt, noch im Kopfe —; die Namen ſind vielmehr dem Orte der Reſonanz entnommen, die ſich bei den tiefen und mittleren Tönen allerdings mehr in der

Digitized by Google

Brust, bei den höchsten in den Kopf- und Stirnhöhlen bemerkbar macht. Wir behalten die einmal üblichen Registernamen bei, um das Charivari dieses Theiles der Gesangsmethodik nicht noch zu vermehren.

Alle sonstigen Klangverschiedenheiten und abweichenden Tonerzeugungsweisen sind einfach Fehler und unerlaubte Naturlaute, aber keine von der Kunstlehre aufzunehmende Register. Haben die Frauenstimmen (nach Art mancher tiefen Bässe, namentlich russischer Kirchensänger) einen Mechanismus zur Disposition, der ihnen gestattet von tiefen Tönen eine größere — jedenfalls rohe — Kraft und dröhnende Gewalt zu verleihen, so mögen sie es verantworten, von diesem „Gassenjungenregister" Gebrauch zu machen; die edle classische Gesangskunst kennt eine derartige Tonerzeugung, jenes von Vielen angestaunte dritte Register nicht, ebensowenig, als sie den Nasen-, Gaumen- und Kehlheiklängen eine künstlerische Berechtigung zuerkennen darf. — Lassen wir also den Einen ihre drei, vier und fünf Register*), den Andern ihre ver-

*) Einige in Physiologie und Laryngoskopie dilettirende Gesanglehrer sind besonders freigebig mit der Zahl der Register; der todte Larynx oder der Kehlkopfspiegel soll ihnen deren 5—6 gezeigt haben. (?) Nehmen wir an, daß diese Beobachter ebenso kurzsichtig bei der Inspection waren, als sie zweifelsohne in der physiologischen Wissenschaft sind, so gelingt es vielleicht scharfsichtigeren und gewiegteren Experimentatoren noch weitere 6 Register zu entdecken, so daß dann das Dutzend gerade voll wäre! Und sind denn 5—6 Register für Stimmen von 4—5 Octaven Umfang, die (gleichfalls nach der Versicherung physiologischer Gesangskünstler) durchaus nicht zu den Seltenheiten gehören, ausreichend?! —

Wir sind gewiß die Letzten, welche den strebsamen Lehrer darob tadeln möchten, wenn er sich aus guten Werken, Abbildungen und Vorträgen

Digitized by Google

derbliche Meinung, Alles mit einem Register, d. h. mit der Bruststimme singen zu können, setzen wir vielmehr unsere Ehre darein, die beiden Register der Brust- und Kopfstimme möglichst zu egalisiren und sich gleich zu machen, insbesondere der willkührlichen Verwendung des einen oder andern für unsere künstlerischen Zwecke und Intentionen, Herr zu werden.

Die Art und Weise, wie eine solche Ausgleichung zu bewerkstelligen, jene nothwendige Herrschaft über die Register zu erlangen sei, wird uns sogleich (vergl. S) näher beschäftigen.

---

von Fachmännern eine möglichst genaue Kenntniß von der Structur und der Functionen der Stimmorgane zu verschaffen bemüht ist — haben wir doch jederzeit einer universellen Bildung das Wort geredet; nichtsdestoweniger müssen wir alle Versuche: aus den Experimenten am todten Kehlkopfe und dem Einblick in die Stimmwerkzeuge Lebender (mittels des Kehlkopfspiegels) neue Gesang-smethoden herzuleiten, als völlig verfehlt bezeichnen. Oder sollten wirklich die höchst wunderlichen Hypothesen und Täuschungen aller Art in Betreff der Ausdehnung und Leistungsfähigkeit der menschlichen Stimme, mit denen uns die, von Zeit zu Zeit auftauchenden und ebenso schnell wieder vom Schauplatz verschwindenden, physiologischen Gesanglehrer regaliren — jemals die Grundpfeiler neuer Gesangstheorien werden?

Digitized by Google

Scalenstudium. — Dem strebsamen Sänger (wie auch jedem Instrumentalkünstler) kann das unabläßsige und allseitige Studium der Scalen nicht dringend genug empfohlen werden. — Die Tonleitern bieten dem Schüler Gelegenheit zu allen möglichen Stimmübungen, sie gewähren ihm ein offenes Feld zur Bekämpfung und endlichen Besiegung aller technischen Schwierigkeiten und führen ihn bei ausdauerndem Fleiße zum sicheren Besitze aller Feinheiten und Vorzüge der schönen Kunst des Gesanges. Doch bedarf es allerdings einer deutlichen Anleitung zum zweckmäßigen Studium der Scala, die wir hier in möglichster Kürze zu geben versuchen wollen. — Der Schüler muß, sobald er sich einen guten Tonansatz (vergl. T) zu eigen gemacht hat, sich bemühen, jeden Ton seines Stimmumfanges (vergl. U), den er ohne bedeutende Anstrengung erreichen kann, in gleicher (natürlich relativer) Kraft angeben zu lernen Wählt der Sänger zu solcher Uebung eine Scala, deren acht Töne dem Register der Brust stimme zugänglich sind, so wird sich bei unverändert beibehaltener Mundstellung, ruhiger und kunstgerechter Führung und Concentrirung des Athems und gleichmäßigem Tonansatze (vergl. T) eine Egalität der Klangfarbe, wie der Tonkraft nach eifrigen Studien ziemlich bald erreichen lassen, und zwar: wenn die Scalen in der

Digitized by Google

Höhe auf noch bequem zugänglichen Bruſttönen endigen — im piano wie im forte, dagegen wohl nur im forte, wenn in ſehr hoch gelegenen Scalen das Bruſtregiſter durchweg beibehalten wird. Da der Sänger aber nur diejenigen Töne ſein eigen nennen darf, die ſeinem Willen gehorchen, ſo muß er nothwendig auch den höchſten Noten ſeines Stimmumfanges ein piano abringen und hier tritt das Regiſter der Kopfſtimme in ſeine Rechte. Deshalb müſſen eben (vergl. F) alle Ausgleichungsſtudien, zu denen die Tonleiter das geeignetſte Feld bietet, im piano begonnen werden. Eine derartige Mäßigung der natürlichen Kraft erleichtert einerſeits ſehr den frühen Eintritt des zweiten Regiſters, wie ſie andererſeits den vorausgehenden Bruſttönen eine Milde und Weichheit verleiht, die den Uebergang zur Kopfſtimme mehr und mehr unmerklich macht, ja ſich ſogar nach und nach ſelbſt den höchſten Tönen des Bruſtregiſters mittheilt, ſo daß der Sänger mit der Zeit lernt, auch im piano in hohen Lagen ebenſo leicht Bruſt- als Kopftöne zu verwenden. An die Uebung des piano hat ſich ſpäter die des mezzoforte, endlich die des forte zu reihen, bis die einzeln geübten Stärkegrade hinlänglich auf das Studium des Tonſchwellens und Abnehmens (messa di voce) vorbereitet haben, um zu ihrer Miſchung vorgehen zu können. Bei allen derartigen Uebungen muß beſonders auf ein gleichmäßiges Vocalcolorit (vergl. V) hingearbeitet werden, da die Regiſter ſich auch in Bezug auf Klangfarbe oft auffallend von einander unterſcheiden. Als Sieger aus dieſem Kampfe der Ungleichheiten geht der Sänger aber erſt dann

Digitized by Google

hervor, wenn er im Stande ist, einen hohen Ton piano mit Kopfstimme zu intoniren, ihn alsdann im mezzoforte oder forte in das Brustregister hinüberzuleiten und ebenso allmälig und unmerklich im decrescendo ins hauchende Falsett zurückzuführen und pianissimo verklingen zu lassen. — Die Ausgleichung der Register erfolgt übrigens um so leichter, je größer die Tonreihe ist, welche der Sänger auf beide Weisen, d. h. mit Brust- oder mit Kopfstimme, auszuführen vermag. Wir haben Schüler gehabt, die zuletzt im Stande waren, im Bereich einer Scala Ton um Ton mit Brust- und Kopfstimme zu wechseln, was jedoch nur als Studie von Werth ist und beweisen mag, wie willfährig sich endlich die Organe zeigen. — Doch wir müssen der Lehre der Registerausgleichung hier ein Ziel setzen und zu den anderweitigen Uebungen fortschreiten, denen das Studium der Scala Vorschub leistet. — An die langsame Ausführung der Tonleitern auf verschiedenen Vocalen, insbesondere a, o und e, mag sich alsdann die Benutzung der Solmisationssilben des Guido von Arezzo: do, re, mi, fa, sol, la, si, oder der Damenisationssilben Graun's: da, me, ni, po, tu, la, be schließen, damit der Schüler der Articulation der Consonanten mächtig werde und sich auf die Aussprache der Silben vorbereite. Daß auf die größte Reinheit der Intonation, insbesondere bei den kleinen Secunden von der dritten zur vierten und von der siebenten zur achten Stufe der Durtonleiter nicht genug geachtet werden kann, liegt auf der Hand*). — Sodann beschleunige man

*) Noch größere Sorgfalt verlangt die Intonation der harmonischen Mollscala, namentlich das darin vorkommende Intervall der übermäßigen Secunde von der sechsten zur siebenten Stufe.

Digitized by Google

das Tempo der Scalen mehr und mehr, um die Kehle für die Ausführung schneller längerer Volaten und Passagen geschickt zu machen. Allerdings wird die Kehlfertigkeit am ehesten dadurch erreicht, daß der Schüler anfangs statt ganzer Scalen nur Scalentheile, z. B. die erste Hälfte einer Tonleiter, einen Quartenlauf (ja selbst Secunden- und Terzengänge), später Quinten-, Sexten- und Septimenpassagen langsam, und nach und nach immer schneller, auf verschiedenen Vocalen übt, ehe er bis zur Octave vorgeht und die ganze Scala in den Bereich seiner Uebung zieht. Ist er aber bei der Tonleiter von acht Tönen angelangt, so wird sich diese in ihrer Gesammtheit als der allerbeste und fördernste Stoff zur Erwerbung der Schnellkraft und Gewandtheit in der Ausführung auch aller andern Arten größerer Passagen erweisen, die doch zumeist auf der Tonleiter basiren. — Auch die verschiedenen Tonbehandlungs- und Betonungsarten des legato, portato und staccato, sowie des marcato, stentato und martellato können an der Scala geübt und erlernt werden. Beim staccato denke sich der Sänger zwischen jeder Tonstufe eine kleine Pause, die er zwar durch Absetzen fühlbar machen, aber niemals zum Athemholen benutzen mag, damit die Gleichmäßigkeit der Scala in Bezug auf den Schnelligkeitsgrad, in dem sich Ton an Ton reiht (und Ton von Ton trennt), nicht gestört werde. Zieht man schließlich noch die Mollscala, so wie chromatische Tonleitern in den Kreis der Uebung, und führt auch diese in allen Graden (relativer) Schnelligkeit aus, so dürfte wohl zur Genüge bewiesen

Digitized by Google

sein, von welcher Bedeutung das Scalenstudium für den Gesangschüler ist. —

Es sei uns gestattet hier noch einige Worte über die Art und Dauer des Uebens anzureihen. Beim Studiren kommt es viel mehr auf die Art und Weise, wie geübt wird, als auf das: wie lange, d. h. die Dauer des Uebens, an. Eine halbe Stunde sorgfältigsten Studiums, wo der Schüler jeden Toneinsatz, jede Vocalnüance, jeden Athemzug u. s. w. aufs gewissenhafteste überwacht und nach den Vorschriften des Lehrers ausführt, nützt mehr, als das beliebte stundenlange, sinnlose Absingen von Solfeggien und Arien. Selbst für den strebsamsten Kunstjünger, der sich ganz zur Sängerlaufbahn ausbilden will, wird die Zeit von $2^1/_2$ bis höchstens 3 Stunden täglichen Uebens vollständig ausreichen, wovon noch eine Stunde abzuziehen ist, wenn der Schüler am gleichen Tage seine Gesangslection hat. Diese drei Stunden dürfen ferner nimmermehr hintereinander gelegt, müssen vielmehr unter die Länge des Tages vertheilt werden, so daß eine Stunde (mit Unterbrechung von wenigstens fünf Minuten nach zehn Minuten langem Singen) auf den Morgen, eine auf den Mittag, und die dritte auf den Nachmittag — frühestens $2^1/_2$ bis 3 Stunden nach dem Essen — oder Abend zu legen wäre. Für den Gesangsdilettanten dürften eine bis anderthalb Stunden täglichen Uebens durchaus genügen. —

Digitized by Google

Tonbildung. — Wir haben bereits die Entstehung des Tones in Kürze beschrieben (vergl. L). Nichtsdestoweniger wollen wir hier noch einmal Alles zusammmenfassen, was der Begriff Tonbildung in sich schließt, da wir ja nun recht eigentlich auf den wichtigsten Punct der ganzen Gesanglehre kommen. Der Tonbildungsproceß beginnt mit dem Momente des Ausathmens und zerfällt in die beiden Acte der Emission, des sogenannten Ansatzes, und der Modification (Weiterdurchbildung und Veredlung), des Anschlages der Töne oder Tonwellen. Wir begleiten am besten den Sänger durch diesen ganzen Proceß hindurch und lenken also seine Aufmerksamkeit zunächst auf den Athem, den Stoff aller Tonbildung, das Material, mit dem der Sänger arbeitet. Um eine Herrschaft über die ausströmende Luft zu gewinnen und sie nach Willkür und Bedürfniß unter eine beliebige längere oder kürzere Reihe von Tönen vertheilen zu können, muß der Sänger vor allem richtig, d. h. ruhig

Digitized by Google

und unhörbar einathmen (vergl. A) und die eingeathmete Luft gleichzeitig ausgeben und zurückhalten lernen. Dazu ist es nothwendig, daß er die gehobene Brust erst ganz allmälig wieder zusammensinken läßt, damit der Athem nicht herausgestoßen werde, sondern nach dem Ermessen des Sängers und nach den Anforderungen, welche der Componist in Bezug auf die Kraft und Dauer der in einem Athem zu singenden Töne macht, in kleineren oder größeren Theilen ausfließe. — Was den Ansatz des Tones anlangt, so lassen sich hier zwei Arten der Emission unterscheiden, je nachdem der Sänger vor dem Anfingen des Tones und Vocales die Stimmritze auf einen Moment schließt, oder sie offen läßt. Im ersteren Falle bekommt der Ton eine gewisse Bestimmtheit des Vocales, im andern geht seiner Ansprache ein leiser Hauch voraus, indem die Luft (wie bei der Bildung des h) durch die offenstehende Stimmritze streicht, wie der Wind durch eine geöffnete Scheibe. Eine jede dieser beiden Ansatzarten hat ihre besondere Wirkung und Berechtigung, es ist daher falsch, wenn Lehrer die eine oder andere als unstatthaft verwerfen. Im allgemeinen läßt sich nachweisen, daß die gehauchte Weise des Ansatzes den Eintritt der Kopfstimme begünstigt, weil diesem Register namentlich beim ungebildeten Sänger ein zerflossener, gehauchter Charakter eigen ist, während die andere Art des Tonansatzes, bei welchem sich vor der Intonation die Glottis schließt und schnell wieder öffnet, sich dem Brustklange selbst auf hohen Tönen günstig zeigt, da sie — wie gesagt — den Vocal sehr bestimmt und markirt zur Ansprache bringt. Fragt man,

Digitized by Google

welche Ansatzart im Unterrichte den Vorzug verdiene, so muß darauf geantwortet werden, daß bei schwachen Stimmen, die sich sehr gerne und viel im Register der Kopfstimme bewegen, der bestimmten Art des Tonansatzes, bei kräftigen Organen aber, die sich leicht übernehmen und dem Gebrauche der Kopfstimme meist aus dem Wege gehen, dem gehauchten Ansatze (ohne vorherigen Stimmritzenschluß) der Vorzug eingeräumt werden muß. — Sehr wichtig ist es aber für den Sänger, welcher Ansatzweise er sich auch bedienen möge, daß er sich zuvor ein ganz bestimmtes Bild, eine klare Vorstellung von dem Tone mache, den er singen will, denselben gleichsam genau im Geiste höre, noch ehe er zur Ansprache gelangt, weil man nur auf diese Weise im Stande sein wird, den beabsichtigten Ton vollkommen rein und tadellos zu intoniren, was doch eine Grundbedingung der Tonschönheit ist und stets bleiben wird (vergl. §). Der innere Tonsinn kann nicht früh genug, beim Schüler geweckt werden; der Gedanke des Tones muß seiner Entstehung vorausgehen, während seines Aushaltens ihn fortdauernd überwachen und ihn bis an sein verhallendes Ende begleiten, damit er auch nicht ein Komma weit von seiner richtigen Tonhöhe abweiche. Ist der Ton aber gut und kunstgerecht angesetzt und intonirt worden, so muß vor allem dafür gesorgt werden, daß den emporbringenden Tonwellen kein Hinderniß in den Weg gestellt werde, daß der Kehldeckel, die Gaumenbogen, das Gaumensegel, die Zunge mit ihrer Spitze, ihrem Rücken oder ihrer Wurzel keine ungehörigen Bewegungen ausführen, welche ein Concentriren der Tonwellen

Digitized by Google

und ein Vordringen zum richtigen Anſchlagepuncte, vorne am harten Gaumen hinter den Oberzähnen (vergl. N) theilweiſe oder ganz und gar vereiteln und unmöglich machen und den gut begonnenen Ton mit unedlen Elementen belaſten und verſchlechtern, wie wir dieſelben bei der Schilderung der verſchiedenen Klangfehler bereits kennen gelernt haben. Die Aufgabe des Lehrers iſt hierbei zumeiſt eine negative, er hat wenig zu thun, deſto mehr aber zu verhüten; der Sänger erſchwert ſich nur zu oft eine edle Tonbildung durch alle möglichen ungeſchickten Manöver und durch vermeintlich nachhelfende Bewegungen einzelner Mundtheile; und nicht genug, daß derartige Hemmniſſe in der Schlund- und Mundhöhle auftreten, nein, nur zu oft wird dem Tone, ſelbſt wenn er glücklich vorgedrungen iſt, noch das Ausgangsthor, der Mund, durch enges Schließen, Zuſammenbeißen der Zähne oder durch Zuſammenkneifen der Lippen (vergl. M) geſperrt, damit er nur ja nicht frei und freudig ausſtrömen könne! Erſt wenn alle ſolche Unarten abgelegt und die verſchiedenen Mundtheile gehörig zur Ruhe gebracht worden ſind, kann der Ton ſeine volle Wirkung üben. Freilich hängt der metalliſche Klang der Stimme ſehr von der Beſchaffenheit der die Kehlkopfshöhle auskleidenden Schleimhaut, überhaupt von der günſtigen Organiſation des ganzen Stimmapparates ab; inſofern bleibt der ſchöne Ton ein Geſchenk des Himmels. Wohl aber kann eine gute Schule ſchöne Stimmen von den Schlacken reinigen, die ſie entſtellen und unkenntlich machen, ſie kann weniger günſtige Mittel durch kunſtgerechte Anleitung verbeſſern und veredeln,

Digitized by Google

und deshalb kann kein Sänger, der es gut mit der Kunst und mit sich meint, ihrer entrathen.

Haben wir bis hierher von der Bildung des Tones als solchem gesprochen, so wird es uns jetzt noch obliegen, Einiges über seine Nüancirung und Färbung, endlich über sein Verhältniß zur Sprache hinzuzufügen, um so unser Kapitel über Tonbildung zum Abschluß zu bringen.

Die Stimmbänder nehmen bekanntlich für jeden Ton einen verschiedenen Grad der Spannung an, und zwar sind sie beim höchsten Tone am meisten, beim tiefsten am wenigsten gespannt. Die Spannung der corde vocali ist aber das Werk der Hals- oder besser Kehlkopfsmuskeln. Diese thun in demselben Momente, wo wir uns einen Ton genau vorstellen, um ihn anzusingen, ihre Schuldigkeit, d. h. sie führen sofort den nöthigen Spannungsgrad der Stimmbänder herbei, wie ihn die Tonhöhe des beabsichtigten Tones bedingt. Beim leisesten Durchzuge einer geringen Quantität Luft erklingt sofort der Ton, wenn die Stimmbänder gehörig gespannt sind. Ja, im piano, das bekanntlich am wenigsten Athem beansprucht, ist die Spannung die energischste, die Muskelthätigkeit tritt hier für den Athem ein. Dagegen lassen die Bänder in ihrer Spannung nach, sobald die Athemmasse zunimmt, so daß im forte, wo einerseits die Quantität des Athems die größte, andererseits der Impuls, mit dem die Luft heraufgetrieben wird, der heftigste ist — die Bänder fast ganz schlaff sind; hier ruht also die Muskelthätigkeit, während die Action der Brust und Lungen aufs höchste gesteigert erscheint. Hieraus er-

Digitized by Google

hellt zur Genüge die Nothwendigkeit der piano-Studien, um die Muskelthätigkeit zu wecken und zu bilden, den Athem aber zu schonen, bis es sich nicht mehr um bloße Tonbildung, sondern um Tonnüancirung, um Ausdruck und Leben im Gesange handelt, wo der Athem dann seinen eigentlichsten Wirkungskreis hat; erst muß vor allem das Instrument spielbar und jeder Anforderung fügsam gemacht werden. — Das Hauptgesetz edler Tonbildung bleibt immer: daß der Ton nie (selbst im forte nicht) herausgestoßen, sondern herausgezogen, gleichsam gesponnen werde, was der Italiener filare la voce nennt. — Sodann muß der Ton auf allen Vocalen (vergl. V), Diphthongen und Umlauten geübt und gebildet werden, es müssen einfache, zusammengesetzte Consonanten und Consonantengruppen (vergl. C) in die Textsilben gereiht und die derartigen Aussprachestudien so lange geübt werden, bis die Tonbildung unter allen sprachlichen Bedingungen unverändert edel, klar und dem Willen des Sängers unterthan bleibt, d. h. sich jedem Colorit willig fügt, das der Charakter und die Empfindung des vorzutragenden Stückes nothwendig macht. Hat doch der Sänger so gut seine Tonfarben, als der Maler seine Farbentöne! Die beiden Extreme des Toncolorites — zwischen denen natürlich zahllose Mitteltinten liegen, heißen die helle und dunkle Klangfarbe (voce bianca und voce coperta; voix blanche und voix obscure), auf welche wir späterhin noch einmal zu sprechen kommen (vergl. V). Den höchsten Grad sinnlicher Schöne erreicht aber der Ton erst, wenn er in der messa di voce kunstgerecht durch alle Stufen des piano,

Digitized by Google

mezzoforte, forte und fortissimo geleitet und in demselben Athem wieder ganz allmälig zurückgeführt wird ins verhallende pianissimo, eine Kunstfertigkeit, die heutzutage fast ausgestorben scheint, während sie früher den Triumph aller großen Sänger der italienischen Schule ausmachte.

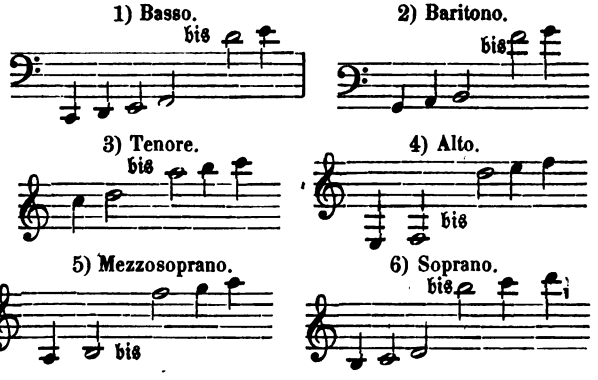
Welcher Reiz ist aber beim Tone noch größer als der sinnliche Klangreiz? Der seelische Reiz, die Empfindung, das warme Gefühl, das aus den Tönen des Sängers spricht, freilich aber von keinem Meister gegeben werden kann (vergl. 3), und deshalb auch außerhalb unserer Lehre von der Tonbildung steht.

Digitized by Google

Umfang der Stimmen. Man theilt die Stimmen bekanntlich zunächst in männliche und weibliche, und zählt zu den letzteren auch die Knabenstimmen. Jede dieser beiden Hauptclassen zerfällt aber wieder in drei Unterabtheilungen, indem der Baß, Bariton und Tenor die männlichen, der Alt, Mezzosopran und der hohe Sopran die weiblichen Stimmen ausmachen. Wenn sich gleich der Umfang einer jeden dieser sechs Stimmarten nicht mit Bestimmtheit angeben läßt, so ist doch ein ungefährer und durchschnittlicher Umfang recht wohl zu bezeichnen. Der tiefe Baß reicht vom großen F oder G bis zum eingestrichenen d; der Bariton von A oder B bis $\overline{f}$ und $\overline{fis}$; der Tenor vom kleinen c oder d bis $\overline{g}$, $\overline{a}$ und $\overline{b}$. Gehen wir nun zu den weiblichen Stimmen über, so ergiebt sich für den Alt ein Umfang vom kleinen f bis zum $\overline{\overline{d}}$; für den Mezzoso-

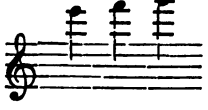
Digitized by Google

pran von h bis $\overline{\overline{f}}$, und für den hohen Sopran von $\overline{\overline{c}}$ bis $\overline{\overline{a}}$, $\overline{\overline{h}}$ und $\overline{\overline{\overline{c}}}$, d. h. auf Noten:



Hierbei ist zu bemerken, daß die kleinen Viertelnoten nur ausnahmsweise und von besonders glücklich ausgestatteten Organen erreicht werden, während die in großen (halben) Noten verzeichneten Töne den normalen Stimmumfang bezeichnen. In Betreff des Tenors muß beachtet werden, daß man seine Töne im Violinschlüssel eine Octave höher zu notiren pflegt, als sie in Wahrheit lauten, wie wir dies auch hier (bei 3) gethan haben.

Einzelne Gesangs- oder besser Stimmphänomene überschreiten sogar noch den äußersten, von uns in kleinen Noten bezeichneten Umfang, wie z. B. der Bassist Fischer vom Contra H bis zum Tenor A singen konnte, während in neuester Zeit Carlotta Patti in der Höhe noch bequem das



erreicht! Wir bemerken auch hier wieder,

Digitized by Google

daß die Natur sich an keine Normen und Vorschriften bindet. Man ersieht aus dieser Aufführung der einzelnen Stimmen, daß der Umfang des Altes dem des tiefen Basses, der des Mezzosoprans dem Bariton- und der des hohen Soprans dem Tenorumfange ziemlich analog ist. Deshalb können auch (wenn man nur die Tonlage, nicht den Charakter der Composition ins Auge faßt) viele für Mezzosopran geschriebene Lieder vom Bariton, Baßlieder vom Alt, und Sopranlieder vom Tenor gesungen werden, wobei sich natürlich die drei weiblichen Stimmen stets in einer höhern Octave bewegen, als die ihnen analogen Männerstimmen.

Andere, noch feinere und detaillirtere, Classificirungen der Stimmen betreffen weniger die Verschiedenheit des Stimmumfanges, von dem wir hier handeln, als die des Stimmcharakters und der Färbung, die einem Organ im Vergleich zu den andern eigenthümlich ist (vergl. E). So unterscheidet man z. B. einen Baßbariton und einen Tenorbariton, einen dramatischen Sopran und einen Coloratursopran (Soprano sfogato, Soprano acuto), einen Heldentenor und einen lyrischen Tenor (Tenore eroico, lirico), einen ernsten und einen komischen Baß (Basso serio, profondo und Basso buffo), was wir hier wenigstens noch erwähnen wollten. —

Digitized by Google

Vocale und Vocalisation. — Für den Sänger sind die Vocale so sehr die eigentlichen Träger des Tones, daß der Begriff „Vocal" im Gesangunterrichte mit dem des Tones fast zusammenfällt.*) Verlangen wir von einem Schüler, daß er recht tonvoll singe, so ist damit gemeint, daß er vocalreich singen, d. h. jedes Theilchen der ausströmenden Luftwellen in Tonwellen umsetzen und nicht als klanglose — sogenannte wilde — Luft ausströmen lassen solle. Die Consonanten hemmen den Tonstrom auf Momente in seinem Vordringen, die Vocale führen ihn ebenmäßig und ununterbrochen empor und seinem Ausgange zu. Deshalb ist es für den Sänger von der größten Wichtigkeit,

*) Sollte die gleiche Abstammung der Begriffe: Stimme und Vocal in den romanischen Sprachen nicht mehr als ein Zufall sein? vox = vocalis; voce = vocale; voix = voyelle; voice = vowel.

Digitized by Google

daß er die Vocale kunstgerecht bilden und seinen Zwecken nach allen Richtungen hin dienstbar machen lerne, da von der Art ihrer Behandlung nicht allein der Reiz und Wohlklang, sondern auch die Nüancirung und charakteristische Färbung des Gesanges abhängt.

Betrachten wir zunächst die einfachen Vocale (a, e, i, o, u) und die Mischvocale (ae, oe, ui) in ihrem Verhältnisse zu einander, so stoßen wir auf zwei entschieden divergirende Richtungen der Vocalbildung. Der eine Weg führt vom a über das plattdeutsche a (das a͡o) zum o und u hinüber, während der andere vom a über ae, zu e und i hinleitet. Die beiden Mittelvocale dieser abweichenden Wege (Vocalrichtungen) o und e begegnen sich wieder im Umlaute oe; eben so die beiden Endpuncte u und i im Mischvocale ui = ü.

Der Vocal a erweis't sich für den Gesang unbedingt als der günstigste, da er eine ganz ruhige, fast flache Lage der Zunge zuläßt, mithin den Tonwellen freie Passage gewährt, die ihnen auch noch nach ihrem Reflectiren am harten Gaumen (vergl. N und T) durch die geeignete äußere Mundöffnung — seitliches Oval — gesichert bleibt; deshalb ist das a recht eigentlich der Mittel- und Centralpunct alles Stimmbildens. Gehen wir nun über das ae, bei welchem sich die Zunge in ihrem mittleren Theile etwas nach oben hebt, zum e über, so wird diese Wölbung des Zungenrückens bedeutend zunehmen, beim i aber ihren Höhepunct erreichen, indem die Zunge bei der Bildung dieses Vocales sich fest gegen den Gaumen preßt. — Wir sehen daraus, daß der Mundraum mehr und mehr verengt wird, je weiter wir uns

Digitized by Google

vom a entfernen und dem i nähern. Darum zeigt sich auch das e, und weit mehr noch das i, für den Gesang minder günstig, weil bei beiden nur verhältnißmäßig wenig Luft auf einmal zum Erklingen gebracht werden kann. Dagegen begünstigt die äußere Oeffnung des Mundes einigermaßen den Wohlklang der Töne auf diesen Vocalen, indem sich die Mundwinkel beim e und i noch mehr als beim a, von einander entfernen und jenes seitliche Oval der Mundöffnung, das die Kunstlehre vorschreibt, noch steigern und befördern.

Wenn wir nun die andere Richtung vom a zu den dunkleren Vocalen o und u einschlagen, so gestaltet sich die äußere Mundöffnung immer ungünstiger, indem sich die Lippen mehr und mehr einander nähern, sich von den Zähnen entfernen und beim u fast ganz schließen, wodurch der Ton nur einen ganz kleinen Ausgangsraum hat und bei greller Aussprache des u fast einem Pusten (Blasen) ähnlich wird. Im Gegensatz zu dieser äußerlich nachtheiligen Mundstellung, erscheint dagegen beim o und u der innere Mund canal erweiterter und das Ansatzrohr beträchtlich mehr verlängert, da der Kehlkopf auch tiefer steht. Zwar hebt sich die Zunge in ihrem hinteren Theile beim o ein wenig, beim u noch mehr empor, ohne jedoch dadurch dem Vordringen des Tones irgend wesentliche Hemmnisse entgegenzustellen, zumal da der ganze Vordermund den weitesten Spielraum gewährt. Somit dürfte sich der Vocal o, Alles in Allem genommen, noch nach dem a als der günstigste zur Tonentfaltung erweisen, während die Vocale i und u vom Componisten, der Kenntniß

Digitized by Google

der Stimme hat, niemals lang gehaltenen Tönen oder Passagen untergelegt werden sollten. — Die Mischvocale ö und ü (oe und ui) vereinigen in sich gewissermaßen die Bildungsmomente des o und des u mit der Zungenhaltung des e und des i.

Welchen Gewinn ziehen wir nun aus der obigen Darstellung der Bildung der Vocale für den Gesang? Wir sehen ein, daß die störenden und hemmenden Bewegungen des Zungenrückens beim e und i, jene fatale Annäherung und Schließung der Lippen beim o und u im Gesange bedeutend gemildert und modificirt werden müssen, wenn es dem Sänger gelingen soll, auf allen Vocalen schöne und klangreiche Vocale zu bilden. Das wird aber am besten dadurch erreicht, daß man beim Intoniren eines schlechteren Vocales an den günstigen Vorgänger desselben denkt und diesem in Gedanken etwas zusteuert. Der Sänger nähert sich also, wenn er auf u singen soll, einigermaßen dem o, und strebt vom gedehnten oh etwas dem ao entgegen, um in beiden Fällen seinen Lippen eine größere Oeffnung zu ermöglichen. In gleicher Weise wird sich das i entfernt dem e, dieses wiederum dem ae zu nähern haben, um die Bewegungen der Zunge gegen das Gaumengewölbe möglichst zu mildern. So strebt also im Grunde jeder Vocal dem Centralpuncte a und seiner günstigen Mundstellung mehr oder weniger entgegen.*) — Es liegt wohl auf der Hand, daß hierbei

*) Manchen Organen, denen eine dunklere Tonfärbung eigen ist, werden vielleicht die Vocale e und i noch leichter werden, wenn sie den Umlauten oe und ui entgegengehen und nach dieser Richtung hin Modificationen versuchen.

Digitized by Google

niemals eine Uebertreibung stattfinden oder etwa gar eine offenbare Verwechselung zweier Vocale eintreten darf — wir konnten dem Sänger eben nur die Richtung andeuten, in der er vorzugehen hat, um sich alle Vocale — namentlich während der Tonbildungsstudien — möglichst günstig zu gestalten. — Viele Gesanglehrer beschränken sich bei den Stimmübungen auf den besten Vocal a, das ist aber gefährlich; die Vocale o und e (selbst auch die Umlaute) sollten immer mit in den Bereich der Studien gezogen werden, einerseits um durch den Wechsel vor Ermüdung zu schützen, andererseits um den Schüler nicht durch Begünstigung des a für die anderen Vocale untüchtig zu machen. Zudem wird den deutschen Kehlen im allgemeinen eine dunklere Färbung des a in hohen Tonlagen ungleich mehr zusagen, als ein überhelles Intoniren des a, was durch die große Verengung des Schlundes leicht zu sehr anstrengt und der Stimme auch einen kindischen Klangcharakter verleiht. In der Tiefe mag man dagegen dem von Natur oft dunklen Klange entgegenarbeiten, indem man ein helles, reines a übt. — Man kann die Vocale, wie bekannt, offen oder gedehnt (geschlossen) behandeln. In den Wörtern: ermannen und ermahnen, rechnen und regnen; Lippe und Liebe, Sonne und Sohn; Mutter und Muth ꝛc. haben wir den gleichen Vocal, der aber das erste Mal immer kurz und offen (geschärft), das zweite Mal lang und gedehnt erscheint. Der Sänger wird wohl daran thun, sich (vielleicht mit Ausnahme des a, das er auch lang und gedehnt bilden mag) mehr an den offenen Klang der Vocale zu halten, weil er dadurch dem

Digitized by Google

Tone erst die rechte Rundung und Fülle, die nöthige Kraft und Intensität zu verleihen lernt*). Ist diese — wir möchten sagen: Mittelfarbe der Vocale gewonnen, so läßt sich leicht der Uebergang zu helleren und dunkleren Tönen, zu Licht und Schatten, gewinnen. — Die gedehntere Aussprache der Vocale führt wieder mehr zu einem Concentriren der Tonwellen nach vorne, hat also da am meisten Berechtigung, wo es sich nicht sowohl um Körper und Kraft, als um Milde und Leichtigkeit des Tones handelt. Immerhin sollte der Schüler sehr allmälig zu den langen, gedehnten Vocalen übergehen, die ihm — wie gesagt — ungleich weniger günstige Bedingungen zur Tonbildung und Entfaltung gewähren. Müssen wir es noch besonders sagen, daß der Sänger bei zunehmender Sicherheit die Modificationen der Vocale zu Gunsten des Tones auf ein Minimum beschränken und namentlich dann der Aussprache der gebildeten Rede wieder so nahe als möglich zu kommen streben muß, wenn es sich nicht um besondere Anforderungen an den Ton in Bezug auf Dauer und Stärke handelt? —

Bei diesen mannigfachen Vocal- und Vocalisationsstudien wird der Sänger bald wahrnehmen, welche reiche Scala von Tonfarben ihm zu Gebote steht; er wird für die

---

*) Diese Regel fällt gewissermaßen mit der oben von uns gegebenen Vorschrift zusammen, beim Bilden eines Vocales immer an den vorausgehenden günstigeren (beim u ans o ꝛc.) zu denken — während wir uns, wenn wir die gedehnteren Vocale zuerst mehr üben ließen, weit mehr dem nachfolgenden ungünstigeren Vocale (beim o dem u ꝛc.) nähern würden.

Digitized by Google

Empfindungen der Freude und Luſt ein ganz helles, für die Schilderung affectloſer Vorgänge ein mittelhelles, für Schmerz und Klage ein dunkleres, für Groll und Zorn ein ganz dunkles (dumpfes) Colorit gewinnen und ſich ſo in den Beſitz aller Klangfarbenunterſchiede ſetzen, deren Endpunkte die Kunſtlehre mit den ganz allgemeinen Termen: helles und dunkles Timbre bezeichnet (vergl. T). Garcia läßt ſich ſehr umſtändlich über dieſe beiden Klangfarben der voix blanche und voix sombre aus und giebt viele Regeln über die Stellung der Geſangsorgane beim Hervorbringen der einen oder andern Tonfarbe. Dadurch erſcheint die Sache aber dem Schüler weit ſchwieriger, als ſie in Wahrheit iſt. Daß der Kehlkopf bei hellem Colorit höher, bei dunklem tiefer ſteht, iſt für den Schüler gleichgültig. Er braucht nur die bekannte — ſeitlich ovale — lächelnde Mundſtellung anzunehmen und er iſt ſofort im Beſitz des timbre clair, während die Modification der Mundöffnung zu einem Oval nach oben (oder gar zu einer Rundung) verbunden mit dem lebendigen Gedanken an dunklere Vocalausſprache ihn (nach einiger Uebung) mit dem timbre obscur, der dunklen Klangfarbe, vertraut machen wird. Es bleibt immer die Hauptſache, für jede Empfindung das richtige Toncolorit zu wählen. —

Digitized by Google

Wechsel der Stimmen. — Die Verwandlung, vermöge welcher aus einem Mezzosopran, Sopran oder Alt der Knabenstimme beim Jünglinge ein Bariton, Tenor oder Baß wird — heißt in der Gesangskunst Stimmwechsel oder Mutation der Stimme. Dieselbe findet jedoch keineswegs allein bei Knaben statt, sondern kommt ebenso in jeder Mädchenstimme zum Vorschein, nur mit dem Unterschiede, daß die Stimme des Mädchens lediglich eine größere Stärke (volumen), zuweilen auch wohl eine etwas höhere oder tiefere Lage gewinnt, während die Stimme des Knaben um eine, ja sogar anderthalb bis zwei Octaven tiefer zu werden pflegt. — Der Stimmwechsel tritt beim Knaben gewöhnlich in der Zeit des Ueberganges in das Jünglingsalter ein, wo sein ganzer Körper an Ausdehnung und Ausbildung zunimmt, nämlich zwischen dem sechszehnten bis achtzehnten Jahre; beim Mädchen in ähnlicher Weise, wenn es zur Jungfrau heranreift, zwischen dem vierzehnten bis sechszehnten Jahre. Denn die allgemeine Ausbildung des Körpers und Entwickelung der Mannbarkeit steht mit der Umgestaltung

Digitized by Google

und dem Wechsel der Stimme im genauesten Zusammenhange. Das sichere Kennzeichen des Beginnens der Mutation ist eine Rauheit, eine dauernde Heiserkeit der Organe, die bald in ein öfteres Umschlagen und Brechen der Stimme, sowohl beim Singen als beim Reden, ausartet. — Die Dauer des Stimmwechsels ist sehr verschieden, er pflegt jedoch bei den Frauenstimmen weit schneller vor sich zu gehen, als bei den Knabenstimmen. Die Mutation umfaßt den Zeitraum von zwei Wochen bis zu zwei Jahren und macht die größte Vorsicht im Gebrauch der Stimme zur strengen Pflicht. Ein guter Lehrer wird in dieser Zeit dem Schüler das Singen ganz und gar untersagen; in jedem Falle dürfte ein etwaiges Singen höchstens im zeitweiligen Probiren der Stimme, niemals aber im Studiren bestehen. — Daß beim Knaben aus dem Sopran ein Tenor und aus der Alt- eine Baßstimme werden müsse, ist eine durch ebenso viele Beispiele erwiesene, als widerlegte Ansicht, — man kann es nie mit Gewißheit voraussagen. Ferner berechtigt ebensowenig das Nichtvorhandensein einer Gesangstimme vor der Mutation zu der Besorgniß, daß sich auch später nie eine Stimme einfinden werde, — als der Besitz einer guten Stimme vor dem Wechsel auf das Wiedererscheinen einer ebenso schönen mit Bestimmtheit rechnen läßt. Die Natur überzeugt uns oft vom Gegentheile.

Digitized by Google

Zeichen. — Es ist keineswegs unsere Absicht diese Blätter mit einer Terminologie zu schließen und hier die Bedeutung der vielen musikalischen Zeichen und Bezeichnungen hier zu erklären. Wir gedenken vielmehr blos der Zeichen des Vortrages, und auch diese sollen uns nur das Mittel sein, um zu unserm Zwecke zu gelangen, zum Schlusse noch einige Worte über Vortrag und Ausdruck im Gesange zu sagen. — Wem daran gelegen ist, sich einen guten Vortrag zu eigen zu machen, der muß vorerst der ganzen Gesangstechnik vollkommen Meister sein und mit seiner Stimme ebensowohl, die feinsten, in einander übergehenden, Abstufungen der Stärkegrade, als jede Passage und Fioritur leicht und anmuthig auszuführen vermögen. Sodann sei er bei der Ausführung selbst bemüht, die durch die verschiedenen Vortragszeichen und Vorschriften des Componisten kund gegebenen Absichten desselben möglichst getreu zu reproduciren und lasse deshalb keine Tempobezeichnung, kein ritardando

Digitized by Google

oder stringendo, kein p, cresc., f. ff. sf. ten., decresc., pp, keine Accentuation, Punctirung, Bindung oder Syncope außer Acht, die alle (wie von einem tüchtigen Componisten anzunehmen ist) ihren Grund und ihre Bedeutung haben. Außerdem höre er oft und mit ganzer Seele dem Gesange und Vortrage großer Künstler zu, lausche ihnen (nicht ihre Manieren, sondern) ihre Vorzüge und Trefflichkeiten ab; suche ferner in das Wesen classischer Tonstücke einzudringen, und mit dem Verständnisse, mit der Bildung des Geschmackes, wird sich auch ein guter und edler Vortrag einstellen, und dem Sänger zur zweiten Natur werden. — Etwas ganz anderes aber ist es mit dem Ausdrucke, der sich durch keinen Unterricht erlernen, durch keine Anweisung erwerben läßt, vielmehr ein Geschenk des Himmels, ein Besitzthum weniger Auserlesener ist! Man könnte den Vortrag den Körper, den Ausdruck aber die Seele des Gesanges nennen. Der schönste Vortrag kann nur Bewunderung erwecken, während der wahre Ausdruck allein hinreißt, beseligt und dem Gesange seinen höchsten Zauber verleiht. Der Vortrag kann gelehrt, der Ausdruck nur geweckt werden. Jener befolgt genau die gegebenen Vorschriften und sucht seinen Ruhm in der trefflichen und technisch vollendeten Ausführung eines Tonstückes — dieser schöpft aus sich selbst, aus der Tiefe des menschlichen Herzens; er ist nicht nur empfänglich für jede Empfindung, von der Herbigkeit des tiefsten Schmerzes bis zur Wonne des höchsten Jubels — sondern er vermag dieselbe Stimmung auf alle Zuhörer zu übertragen, er kommt vom Herzen und spricht mächtig zu jedem fühlenden Herzen.

Digitized by Google

Soll aber der Ausdruck eine solche Macht üben können, so muß allerdings neben der Begabung mit diesem Zauber, auch der Schönheitssinn geweckt, das ästhetische Gefühl des Sängers gebildet, sein Geschmack veredelt, seine Anschauungsweise geläutert sein, auf daß er nie die Gränzen des Schönen überschreite und selbst auf dem Gipfel der Affecte stets den Adel der Ausführung bewahre. Welche Aufgabe für den Gesanglehrer, solche Schüler zu bilden!?

Vereinigen sich ein vollendeter Vortrag und ein wahrer, empfindungsreicher — allezeit edler Ausdruck, dann kann man mit Thibaut ausrufen: „Was vergleicht sich der menschlichen Stimme?“ —

Digitized by Google

Anhang.

Ueberblicken wir noch einmal in Kürze Alles, was im vorliegenden Büchlein gegeben wurde:

1) Eine Darlegung der Eintheilung der Stimmen, die Angabe des Umfanges jeder Stimmclasse, die Aufweisung der Stimmregister und die Erklärung der Mutation — unter U. R. W.
2) Einige Winke über die Eigenthümlichkeit der Stimmen und die zum Gesangsstudium unerläßlichen Erfordernisse — unter E. O.
3) Die Lehre von der Behandlung und künstlerischen Verwendung des Athems — unter A. L.
4) Die Gesetze über die Haltung des Körpers und die Stellung des Mundes und seiner Theile beim Singen — unter H. M.
5) Die Lehre vom Tonansatze, von der Intonation, Tonbildung und Vocalisation — unter J. N. T. B.
6) Eine Darstellung der hauptsächlichsten Gesangfehler und Mängel — unter J. N. R.
7) Die Lehre von der Aussprache der Vocale, Diph-

Digitized by Google

thonge, Consonanten und der Behandlung der Silben — unter C. D. B.

8) Eine methodische Anleitung in Betreff der passenden Reihenfolge der Studien — unter F. S.

9) Einige Bemerkungen für die allseitige Uebung der Scalen, die Ausgleichung der Register und das Studium der Kehlfertigkeit — unter S. K.

10) Die Lehre von der Accentuation und der Ausführung des Portamento — unter B. P.

11) Einige Winke über die Art und Dauer des Uebens — unter S.

12) Die Definition der Begriffe: Geschmack, Vortrag und Ausdruck — unter G. Z.

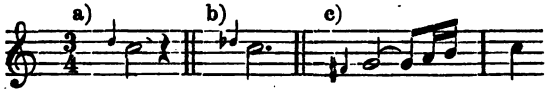
Wir dürfen somit hoffen nichts Wesentliches und zum eigentlichen Kunstgesange Gehöriges unerwähnt gelassen zu haben und fügen schließlich noch einige Belehrungen über die Ausführung der sogenannten Gesangsmanieren, d. h. der Vor- und Doppelvorschläge, Doppelschläge und Triller hinzu — als Ersatz für die in unserm Abc ausgelassenen Buchstaben Q. X. Y. —

Die langen Vorschläge.

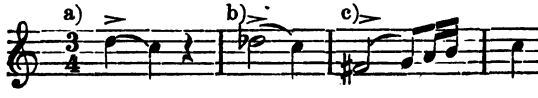
Die Vorschläge theilt man in zwei Hauptclassen, in kurze und lange, oder betonende und betonte. Wir haben von denselben schon früher (vergl. B) gesprochen, wollen aber hier noch einmal ausführlicher darauf zurückkommen und namentlich auch die verschiedenen Doppelvorschläge und den Doppelnachschlag kennen lernen. Der lange, betonte Vorschlag (vom Italiener appoggiatura, d. h. Stütze, ge-

Digitized by Google

nannt) wird gewöhnlich mit kleineren Noten als die sogenannte Hauptnote bezeichnet und steht eine Stufe höher oder tiefer als diese. Nach oben kann der lange Vorschlag eine große oder kleine Secunde über der Hauptnote stehen, nach unten ist der Vorschlag nur im Intervalle einer kleinen Secunde zulässig, z. B.:



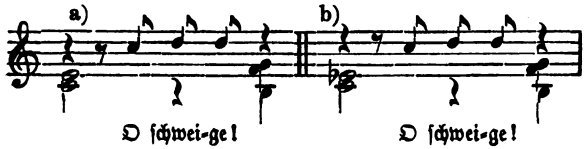
Bei a) steht die appoggiatura eine große Secunde höher als die nachfolgende Zweiviertelnote, von deren Geltung sie die Hälfte für sich in Anspruch nimmt; bei b) hat die Hauptnote drei Viertel an Werth, von denen sie zwei an den, eine kleine Secunde höher liegenden, langen Vorschlag abgiebt, so daß ihr nur die Dauer des Punctes d. h. eines Viertels, bleibt, bei c) endlich sehen wir einen Vorschlag von unten, der eine kleine Secunde unter der Hauptnote steht. Letztere hat einen Zeitwerth von 5 Achteln, da sich an die Zweiviertelnote noch ein auszuhaltendes Achtel auf gleicher Tonhöhe anreiht. Hier muß das g seinen ganzen Zeitwerth an den langen Vorschlag abtreten und behält nur die Dauer des angehängten Achtels für sich übrig; somit würde sich die Ausführung der obigen Beispiele gestalten, wie folgt:



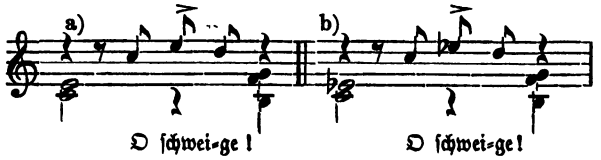
Der lange Vorschlag dissonirt meistens mit der begleitenden Harmonie und wird ebendeshalb selten als wirkliche

Digitized by Google

Tactnote geschrieben und unter die andern Noten gereiht; nur da, wo sich die Begleitung dem Vorschlage anschließt, so daß er als Bestandtheil der zu Grunde liegenden Harmonie erscheint, setzt man ihn besser als wirkliche Note, nach seinem Zeitwerthe hin. Die appoggiatura ist im Recitative von besonderer Bedeutung, sie hat immer — auch wenn sie der Componist nicht vorschreibt — da einzutreten, wo zwei gleiche Schlußnoten vor einer Pause erscheinen. Dem Sänger bleibt es alsdann überlassen, den Vorschlag von oben oder von unten zu machen; ersterer ist der gebräuchlichere, letzterer verleiht einen besondern Nachdruck. So würden die Schlüsse:



folgendermaßen auszuführen sein, wobei zu berücksichtigen, daß das erste Mal eine Dur-, das zweite Mal eine Moll-harmonie vorausgeht:



Es ließe sich sowohl an Stelle des e, als des es-Vorschlages von oben auch der Vorschlag cis von unten wählen, doch geschieht dies, wie gesagt, seltener. — Die langen Vorschläge werden übrigens ebensowohl in halben, als in Vier-

Digitized by Google

tel-, Achtel-, ja Sechszehntheilnoten geschrieben*), und dürfen niemals durch Athemholen von der nachfolgenden Hauptnote getrennt werden, welche sich weich und unbetont an den schwer zu betonenden langen Vorschlag anreihen muß.

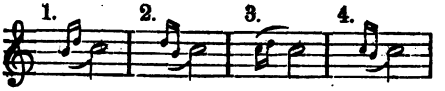
Die kurzen Vorschläge, Doppelvorschläge und Nachschläge.

Was die kurzen Vorschläge anlangt, so werden diese nur in Achtel- und Sechszehntheilnoten geschrieben und erhalten außerdem einen kleinen Strich durch ihre Fahne: oder . Sie werden gleich den langen Vorschlägen auf der Textsilbe der nachfolgenden Hauptnote gesprochen, der sie früher auch ihre kurze Dauer zu entziehen pflegten. In neuerer Zeit entnimmt man die zu ihrer Bildung nöthige Zeit dem Werthe der vorausgehenden Note oder Pause, so daß der kurze Vorschlag schon beendet ist, wenn der Einsatzmoment der nachfolgenden Hauptnote eintritt. Der Italiener nennt diese unbetonten Vorschlagsnoten: acciacature und bedient sich ihrer und mehr noch der Doppelvorschläge (doppie acciacature) sehr oft, und häufiger als der deutsche Componist und Sänger. Der aus zwei Noten bestehende Doppelvorschlag erscheint in verschiedenartiger Gestalt; er besteht entweder aus einer Vereinigung der beiden kurzen Vorschläge unter und über der Hauptnote (von denen wiederum jeder den Anfang dieser kleinen Tongruppe machen kann) oder auch aus der Hauptnote in Verbindung mit dem

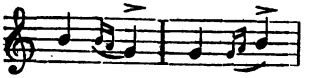
*) Das Richtigste dürfte sein, ihnen vor zweitheiligen Noten immer die halbe Größe der nachfolgenden Hauptnote zu geben.

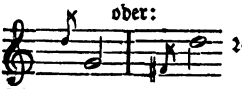
Digitized by Google

oberen oder unteren Vorschlage, also:

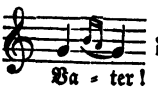


Die dritte dieser Figuren nannte man früher Pralltriller und bezeichnete sie mit dem Zeichen: ∾ über der Note, vor der die Tongruppe auszuführen war. Veraltet ist der eine Terz über oder unter der Hauptnote, von einer Note auf derselben Tonhöhe ausgehende Doppelvorschlag:



, wie auch die einfachen in größerer als Secundenentfernung erscheinenden, (von einigen neueren Componisten eingeführten) Vorschläge geschmacklos und unschön sind, z. B.: 

 ꝛc.

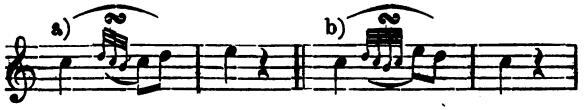
Der einfache Nachschlag ist jetzt ganz aus dem Gesange verbannt, er erscheint niemals mehr in der Gestalt einer kleinen Note, sondern höchstens als Bestandtheil der Melodie in tactlicher Geltung, z. B. . Er unterscheidet sich vom kurzen Vorschlag nur dadurch, daß er auf der Textsilbe der vorausgehenden (nicht der nachfolgenden) Note ausgeführt wird. Sehr üblich ist dagegen noch der den Raum einer Terz ausfüllende Doppelnachschlag, z. B. 

 der ebensowohl in kleinen Noten, als in wirklichen, in den Tact gereihten, Noten verzeichnet wird.

Digitized by Google

Die Doppelschläge.

Wir kommen nun zum Doppelschlage (italienisch gruppetto, französisch mordent), der bald aus drei, bald aus vier kleinen Noten besteht, die sich im Raum einer Terz um die Hauptnote bewegen, und meistens durch das Zeichen ∾ vorgeschrieben wird. Steht der Doppelschlag zwischen zwei Noten gleicher Tonhöhe, so besteht er nur aus drei Noten, nämlich der oberen und unteren Vorschlagsnote und der in der Mitte stehenden, wiederholten Hauptnote; reiht sich dagegen an das Zeichen des Doppelschlages eine Note, die auf anderer Tonhöhe steht, als die Hauptnote, so erhält der gruppetto die letztere nochmals als vierte Note zugetheilt,

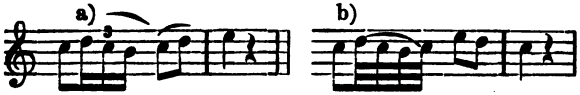
z. B.: 

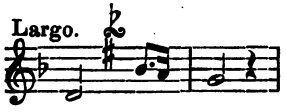
Wir haben der Kürze halber gleich die einzelnen Noten des Doppelschlages unter das ihn vorschreibende Zeichen ∾ gesetzt. Der aus vier Noten bestehende Doppelschlag bei b) wird auch oft so ausgeführt, daß die beiden ersten Noten schneller, als die beiden letzten genommen werden, also:

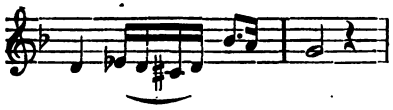
. Die Zeitdauer des Doppelschlages entzieht man der vorausgehenden Hauptnote; wieviel dieselbe von ihrem Werthe hergeben muß, das hängt von dem Grade der Schnelligkeit ab, in dem der Sänger den gruppetto auszuführen gedenkt; dieser pflegt im Allegro

Digitized by Google

und in Bravourstücken ein schnellerer, im Adagio und in der getragenen Cantilene ein langsamerer zu sein. Die obigen Beispiele a)und b) könnten sich in ihrer Ausführung etwa so gestalten:



Der Doppelschlag wird auch zuweilen mit der unteren Vorschlagsnote begonnen, doch geschieht dies weit seltener. Die über oder unter dem Doppelschlagszeichen ∾ stehenden Vorzeichen: ♯, 𝄪, ♭, ♮ 2c. beziehen sich auf die Alteration der oberen oder unteren Vorschlagsnote, so daß das folgende Beispiel: 

etwa so ausgeführt werden müßte — eingedenk unserer Vorschrift über die Behandlung des Doppelschlages in getragenem Tempo: 

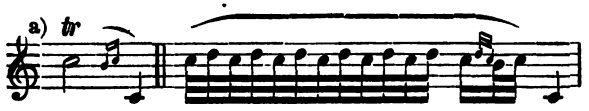
Der Triller.

Zum Schlusse noch einige Worte über Ausführung und Erlernung des Trillers. Derselbe besteht bekanntlich in der möglichst schnellen und gleichmäßigen Aufeinanderfolge eines mit *tr* bezeichneten Tones und der um eine (große oder kleine) Secunde höher liegenden Hülfsnote. Er ist stets mit der Hauptnote zu beginnen, nicht mit der Hülfsnote, außer wo dies besonders vorgeschrieben ist (siehe unten Bei-

Digitized by Google

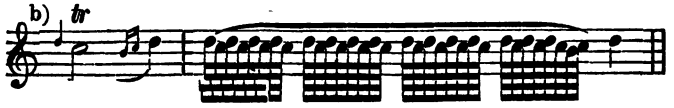
spiel b), und muß auf allen Tönen, allen Vocalen, in allen Stärkegraden und in beiden Registern so lange geübt werden, bis der Sänger im Stande ist, ihn selbst in die schnellsten Passagen einzumischen. Man wird wohl daran thun, beim Studium des Trillers die Hülfsnote etwas zu betonen, um (da die Hauptnote schon an und für sich mehr Nachdruck hat) eine vollkommene Gleichheit der Bewegung zu erreichen. — Der Triller muß übrigens im Kehlkopfe gebildet und nicht durch Athemstöße oder Bewegungen des Mundes, der Lippen ꝛc. hervorgebracht werden, und erfordert den höchsten Grad von Kehlfertigkeit. Nach dem Triller ist noch ein Nachschlag, ein kurzes Verweilen auf dem Hauptton nöthig; oft endet er auch recht reizvoll mit einem Doppelschlage, z. B.:

Ausführung:



Wir fügen diesem Beispiele noch ein zweites hinzu, in welchem der Triller mit der oberen Hülfsnote anhebt, in bedeutend schnellerer Bewegung ausgeführt wird und die beiden Nachschlagsnoten mit in die letzte Vierundsechszigstelgruppe einreiht. —

Ausführung:



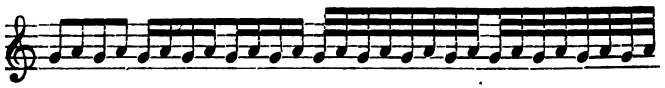
Digitized by Google

Der Triller wird (wie erwähnt) auch oft im Raume einer kleinen Secunde ausgeführt, doch ist bei der Uebung die Benutzung der großen Secunde vorzuziehen, da der Triller auf dem halben Ton wenig Schwierigkeiten bietet, wenn der Sänger die Entfernung des ganzen Tones in schnellem Tempo einzuhalten gelernt hat. — Bei der Erlernung des Trillers müssen zwei Seiten gleichmäßig geübt und zur Vervollkommnung gebracht werden: die musikalische und die mechanische. Die erstere beansprucht tadellos reine Intonation der Secunde und treffliche Eintheilung des Athems, wie absolute Gleichmäßigkeit der Bewegung; die mechanische Seite betrifft die Beweglichkeit des Kehlkopfes und die Geschicklichkeit der Schlundmuskeln, die jene oscillirende Bewegung unbeschadet der musikalischen Tonhöhe zuletzt in solcher Schnelligkeit ins Werk setzen, daß der eigentliche Trillerschlag eintritt, dessen Töne sich allerdings an gar keine Eintheilung in Zweiunddreißigstel oder Vierundsechszigstel binden, sondern so lange in rapidester Schnellkraft abwechseln, als es die Dauer der Note gestattet, über welcher das Trillerzeichen steht. — Der mechanischen Bewegung des Trillers arbeitet der Sänger dadurch am besten vor, daß er die höhere Trillernote gleichsam als kurzen Vorschlag behandelt und recht häufig in einem Athem hintereinander ausführt, wobei die Vorschlagsnote sehr schnell gegeben, gleichsam geschleudert werden muß, so daß der ganze Nachdruck auf die Hauptnote fällt, z. B.:

2c. 2c.

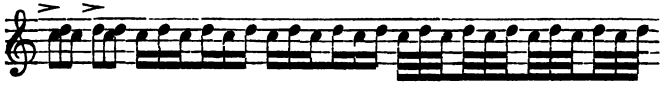
Digitized by Google

Die musikalische Seite des Trillers verlangt ein Ausgehen von langsameren Notengruppen zu schnelleren, wie auch ein Beginnen in nicht zu raschem Zeitmaaße und ein allmäliges Vorschreiten zu schnellerer und endlich zur schnellsten Bewegung. Z. B.:



ꝛc. ꝛc.

Sehr zu empfehlen ist auch als Studie der Triller in Form einer Triole, weil dabei die Betonung abwechselnd auf die höhere und auf die tiefere Note fällt, wodurch eine schöne Gleichmäßigkeit erzielt wird, während der Schüler bei der steten Uebung in Gruppen von vier und acht Noten dadurch zum vorwiegenden Betonen der ersten Note neigt und sehr leicht in eine punctirende Eintheilung der Trillernoten verfällt, bei der die zweite Note immer kürzer erscheint, als die erste. — Bei der Studie des Triolentrillers verfährt man sonst ganz auf die gleiche Weise, man hebt in langsameren Noten und ruhigerem Tempo an und steigert die Schnelligkeit mehr und mehr, z. B.:



ꝛc. ꝛc.

Wir schließen unsere Lehre von den Gesangsmanieren, indem wir dem jungen Sänger noch die Wichtigkeit ihres Studiums dringend ans Herz legen. Eine leichte und gra-

Digitized by Google

ziöse Ausführung der Vor-, Doppelvorschläge, Nachschläge und gruppetti giebt dem Gesange großen Reiz, während ein zu rechter Zeit eingeflochtener und mit gehöriger Schnellkraft und perlender Egalität ausgeführter Triller der größte Schmuck des colorirten Gesanges bleibt, ja selbst oft im getragenen Gesange von bezaubernder Wirkung ist. —

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Digitized by Google

Verzeichniss der sämmtlichen Lehrwerke für Gesang
des
Professor Ferdinand Sieber.

1) **Vollständiges Lehrbuch der Gesangskunst für Lehrer und Schüler des Sologesanges** (560 Seiten); Magdeburg, 1858, Heinrichshofen.
2) **Katechismus der Gesangskunst** (170 Seiten); Leipzig, 1862, J. J. Weber.
3) **Die Aussprache des Italienischen im Gesange**; Nürnberg, 1860, W. Schmid.
4) **Aphorismen aus dem Gesangsleben**; Leipzig 1865.
5) **Die Schule der Geläufigkeit für Sänger und Sängerinnen,** in 2 Abtheilungen. Op. 42 und 43.
6) **Hundert Vocalisen und Solfeggien**; je 16—18 für Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Bariton und Baß, nebst einem Vorwort und einleitenden Studien. Op. 30—35.
7) **Sechszig leichte Vocalisen und Solfeggien**; je 10 für Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Bariton und Baß. Op. 44—49.
8) **Sechszig zwei-, drei- und vierstimmige Vocalisen.** (Op. 52—57) und zwar:
   Zehn Vocalisen für zwei Soprane (Op. 52).
   Zehn desgl. für Sopran und Alt (Op. 53).
   Zehn desgl. für Sopran und Tenor (Op. 54).
   Zehn desgl. für Tenor und Baß (Op. 55).
   Zehn desgl. für Sopran, Mezzosopran und Alt (Op. 56).
   Zehn desgl. für Sopran, Alt, Tenor und Baß (Op. 57).

(Die practischen Lehrwerke von No. 5 ab erschienen sämmtlich in Magdeburg.)

Digitized by Google

Empfehlenswerthe kunstwissenschaftliche Werke

aus dem Verlage von

HEINRICH MATTHES in LEIPZIG.

Adolf Stern und **Andreas Oppermann.**

Das Leben der Maler. Nach Vasari und neueren Kunstschriftstellern für Künstler und Kunstfreunde bearbeitet. Zwei Theile.

I. Theil. Vom vierzehnten bis zum sechszehnten Jahrhundert. Preis 2 Thlr. 6 Ngr.

II. Theil. Vom sechszehnten bis zum neunzehnten Jahrhundert. Preis 3 Thlr.

Die Hauptaufgabe des vorliegenden Werkes war eine nach kunstgeschichtlicher Reihenfolge und Entwicklung geordnete Darstellung des Lebens der bedeutendsten Meister, mit der sich die Besprechung und theilweise Schilderung ihrer Werke zwanglos verband. Gegenüber den unwahren Künstlernovellen, den Anekdotensammlungen und kritiklosen Ueberlieferungen, von denen die Geschichte der Maler mehr als jede andre strotzt, gegenüber der dürftigen, farblosen Datenangabe lexigraphischer Werke, wurden auf den besten Quellen beruhende, thatsächliche und farbig charakteristische Lebensbilder zu geben versucht. Die historischen Verhältnisse, unter denen die grossen Meister der Kunst erwuchsen, die Einwirkungen ihres Lebens auf ihr Schaffen und endlich dies Schaffen selbst, wurden berücksichtigt, um dem reichen Stoffe Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Nach dem einstimmigen Urtheil der Kritik haben die Herausgeber ihr Ziel vollständig erreicht. „Das Material ist mit gewissenhaftem gründlichen Geiste gesichtet und in eine klare übersichtliche Fassung gebracht, wobei der Gang der Kunstentwicklung im Ganzen und Grossen nirgends aus den Augen gelassen worden ist. Wohlthuend ist überall das Maasshalten im Urtheil, die Darstellung ist lebendig und anziehend. Jedenfalls (sagt eine Besprechung im „Dresdner Journal" Nr. 157 vom 9. Juli 1864) wird das Werk dem gebildeten Laien wie selbst dem Künstler willkommen sein und demselben eine genussreiche und dabei sehr anregende und belehrende Lectüre bieten." Eine kurze Hindeutung auf den Inhalt wird die Reichhaltigkeit des Werkes erweisen, während jede einzelne Biographie für sich selbst sprechen mag. Es enthält aber „das Leben der Maler":

Theil I. Einleitung. — Die Epoche des romanischen Styls: Cimabue, Duccio di Buoninsegna. — Die Epoche des gothischen Styls: Giotto. Orcagna. Simon di Martino. Gentile von Fabriano. Fiesole. — Die Epoche der modernen Kunst. Florenz im fünfzehnten Jahrhundert: Masaccio. Filippo Lippi. Gozzoli. Ghirlandajo. Luca Signorelli. — Die Künstler in Norditalien: Andrea Mantegna. — Die umbrischen Maler: Peter Perugino. Francia — Die Zeit der höchsten Kunstblüthe: Lionardo da Vinci. Michel Angelo Buo-

Digitized by Google

narroti. Rafael Santi. — Die italienischen Künstler des sechszehnten Jahrhunderts: Fra Bartolommeo. Del Sarto. Soddoma. Giulio Romano. Coreggio. — Venedig im sechszehnten Jahrhundert: Giov. Bellini. Giorgione. Tizian. Vecellio. Paul Veronese. — Die Niederländer bis zum sechszehnten Jahrhundert: Die Brüder van Eyck. Hans Memling. Quintin Messys. — Kunststätten und Künstler in Deutschland: Albrecht Dürer. Lucas Cranach. Holbein.

Theil II. Italien im siebzehnten Jahrhundert: Die Carracis. Domenichino. Guido Reni. Guercino. Caravaggio. Spagnoletto. Salvator Rosa. Luca Giordano. — Spanien im siebzehnten Jahrhundert: Zurburan. Velasquez. Murillo. — Die Niederlande im siebzehnten Jahrhundert: Floris de Vriendt. Rubens. Van Dyck. Rembrandt. Die Genremaler. Ruysdael. — Frankreich im siebzehnten-Jahrhundert: Poussin. Claude Lorrain. Lebrun. — Kunst und Künstler im achtzehnten Jahrhundert: C. W. E. Dietrich. Die französischen Galanteriemaler. Rafael Mengs. Angelica Kaufmann. — Der Wiederaufschwung der Kunst: David. Asmus Carstens. J. A. Koch. — Die neue französische Kunst: Ingres. Horace Vernet. Delacroix. Delaroche. Ary Scheffer. Leopold Robert. Biard und Decamps. Gallait. Calame. — Die neue deutsche Kunst: Friedr. Overbeck. Cornelius. Philipp Veit. Schnorr. Genelli. W. von Schadow. K. F. Lessing. Kaulbach. Alfred Rethel. Schwind. Rottmann. Friedrich Preller. Andr. Achenbach. Ludwig Richter.

Dr. A. W. Ambros.

Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst. 24 Ngr.

Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. $1^1/_3$ Thlr.

Inhalt: An Dr. Franz Liszt. — Das ethische und religiöse Element in Beethoven. — Rossini und das Princip des sinnlichen Genusses in der Musik. — C. M. v. Weber in seinen Beziehungen zu den Romantikern der deutschen Literatur. — Die neu-romantische Musik: I. Robert Schumann's Tage und Werke. II. Carl Löwe, der Romantiker. — Die musikalischen Reformbewegungen der Neuzeit: I. Kirche und Tonkunst. II. Die neu-deutsche Schule. — Der Streit um die sogenannte Zukunftsmusik. — Richard Wagner. — Franz Liszt und seine Instrumentalcompositionen. — Rückblicke und Resultate. — Die Tanzmusik seit hundert Jahren. — Flaminiana. Phantasiestücke: I. Nach Beethoven's A-dur-Symphonie. II. Authentischer Bericht, wie Meyerbeer's Prophet im himmlischen Jerusalem aufgeführt worden. III. Nussknacker und Mausekönig. — Miszellen: I. Maler und Musiker. II. Augenmusik. III. Taktstange und Tempo rubato. IV. Gluck.

Ein Buch im Riehl'schen Geiste. Der Verfasser ist durch seine viel-

Digitized by Google

seitige Ausbildung ganz dazu befähigt, den Einfluss zu schildern, welchen die Musik auf die Cultur ausgeübt hat und stets ausüben wird, sowie andererseit ihr Beeinflusstwerden durch den grossen geschichtlichen Gang der allgemeinen Culturentwicklung.

Deuten wir als Beleg hiefür einiges an, was der Verfasser über den Zusammenhang und die Gegensätze der „sogenannten Romantik, wie sie von Tieck, den Schlegel, Novalis u. s. w. als Opposition gegen das antikisirende Wesen der Winkelmann'schen Zeit ins Leben gerufen wurde", mit den Opern Weber's sagt, welche er als die „reinsten und schönsten Blüthen jener Periode" bezeichnet.

Empfehlen wir noch den interessannten biographischen Aufsatz „Robert Schumann's Tage und Werke", welcher durch ebenso liebevolle wie kritisch-logische Auffassung befriedigt, die Artikel „Karl Löwe, der Romantiker", „Die Tanzmusik seit hundert Jahren" und das ganze Werk allen denen, welche ein wenig mehr oder weniger Generalbass studirt haben — ohne einige musikalische Vorkenntnisse dürfte man schwerlich den vollen Genuss des Buchs haben.

(Unterhaltungen am häuslichen Herd.)

Dr. A. W. Ambros.

Zur Lehre vom Quintenverbote. 8 Ngr.

Dr. Franz Brendel.

Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Dritte vermehrte Auflage. 3 Thlr.

Der Verfasser will sein Werk als einen Versuch betrachtet wissen, die Geschichte der Musik mit den Erscheinungen des allgemeinen Geisteslebens in Zusammenhang und Wechselbeziehung zu bringen. Sie soll dem Musiker eine Einsicht in die Stellung seiner Kunst zur Culturentwicklung gewähren und den Laien zu einer zusammenhängenden, das Verständniss und die richtige Beurtheilung fördernden Anschauung aller musikalischen Bestrebungen und Leistungen führen. Dass diese Fassung der Geschichte unserer wie jeder Kunst die allein richtige ist, bedarf bei der fortgeschrittenen Erkenntniss von den Bedingungen der echten Historie keines Beweises mehr. Wir unterschreiben daher gern, was in der Ankündigung der neuen Auflage als Verdienst hervorgehoben wird, dass „Brendel's Geschichte der Musik nicht allein eine Allen verständliche, dabei aber dennoch gründliche, sachgemässe Darstellung der Geschichte der Musik, eine philosophische Charakteristik ihrer Hauptepochen und grössten Repräsentanten gibt, sondern auch überhaupt als das erste vollständige Werk dieser Gattung bezeichnet werden darf". Dass der Styl des Brendel'schen Werkes sich durch Klarheit und Anschaulichkeit auszeichnet, die Darstellung zwar in philosophischem Geiste, aber dessen unbeschadet in durchaus verständlicher, ja populärer Sprache gehalten, ist bekannt und anerkannt.

(Leipziger Illustrirte Zeitung.)

Digitized by Google

Dr. Franz Brendel.

Die Musik der Gegenwart. 1 Thlr.

Grundzüge der Geschichte der Musik. Fünfte Aufl. 10 Ngr.

H. v. Bronsart.

Musikalische Pflichten. Zweite Auflage. $7\frac{1}{2}$ Ngr.

F. L. S. von Dürenberg.

Die Symphonien Beethovens und anderer berühmter Meister. 20 Ngr.

Dürenberg, ein ausgezeichneter Kenner der Musik, hat mit grossem Geschick die Aufgabe gelöst, die Beethoven'schen Symphonien dem Verständniss der Musikfreunde näher zu bringen und sie nach ihrem Inhalt, Fortgang und der inneren Entwickelung zu erläutern. In die Darstellung sind die Urtheile der berühmtesten Kritiker eingewebt, und auch das Historische ist nicht leer ausgegangen. Ausser den Beethoven'schen umfassen die Erläuterungen noch Symphonien von Mozart, Spohr, Haydn, Schumann, Mendelssohn, Gade und Rubinstein.

(Neue Frankfurter Zeitung.)

Julius Eberwein.

Vater Haydn. Dramatisches Gedicht. $7\frac{1}{2}$ Ngr.

Jakob und seine Söhne in Aegypten: Gedicht zur Verbindung der Méhul'schen Composition für Concert-Aufführungen. 5 Ngr.

E. v. Elterlein.

Beethoven's Clavier-Sonaten für Freunde der Tonkunst erläutert. Zweite Auflage. Preis 20 Ngr.

Der Verfasser leitet in geistreicher Weise zu den unerreichbaren Schönheiten dieser erhabenen Pianoforteschöpfen hin. An der Hand dieses Führers lüftet sich dem Höheres erstrebenden Kunstfreunde der Schleier, der diese Meisterwerke umhüllt; seine klare Sprache vermittelt ein vollständiges Erkennen und geistiges Durchdringen derselben und ermöglicht dergestalt einen, den Zuhörer fesselnden und ergreifenden geistvollen Vortrag der genialen Tonwerke.

Ferd. Gleich.

Wegweiser für Opernfreunde. 25 Ngr.

H. Gottwald.

Ein Breslauer Augenarzt und die neue Musikrichtung. $7\frac{1}{2}$ Ngr.

Dr. R. Hirsch.

Mozart's Schauspieldirector. 12 Ngr.

Louis Köhler.

Die Gebrüder Müller und das Streichquartett. $7\frac{1}{2}$ Ngr.

Digitized by Google

Dr. Ad. Kullak.

Das Musikalisch-Schöne. 25 Ngr.

Dr. F. P. Graf Laurencin.

Zur Geschichte der Kirchenmusik. 16 Ngr.

Schumann's Paradies und die Peri. 12 Ngr.

Dr. Hanslick's Lehre vom Musikalisch-Schönen. 20 Ngr.

Peter Lohmann.

Ueber die dramatische Dichtung mit Musik. Zweite Auflage. Preis 10 Ngr.

Eine geistvolle Schrift, in welcher zum ersten Mal mit Gründlichkeit und Klarheit dargelegt wird, dass die gesammten dramatische Poesie erst in der Form des gesungenen Dramas, also der Oper, ihre höchste Entwicklung zu erreichen im Stande sein wird.

Heinrich Mannstein.

Denkwürdigkeiten der Hofmusik zu Dresden im 18. und 19. Jahrhundert. Preis 12 Ngr.

Ein recht interessantes Bild alter und neuerer Zeiten in jeder Beziehung. Die Denkwürdigkeiten bewegen sich um einen Mittelpunkt, den der berühmte Gesanglehrer Johann Miksch bildet, zu dessen Schülerinnen die Schröder-Devrient und Agnes Schebest gehörten. Ueber Dresdener musikalische Koryphäen, Naumann, Karl Maria von Weber u. A., werden uns mancherlei Aufschlüsse geboten; aber auch für Geschichte und Studium der Musik finden wir hier werthvolle Beiträge. (Neue Frankfurter Zeitung.)

Heinrich Mannstein.

Katechismus der Gesangskunst. 10 Ngr.

Reg.-Rath Franz Müller.

Richard Wagner und das Musik-Drama. Ein Characterbild. Preis 1 Thlr.

Der Verfasser des vorliegenden Werkchens hat sich bestrebt, die Nothwendigkeit eines bessern Zustandes des modernen Opernwesens darzuthun. Er will auf kunstgeschichtlicher Grundlage den ganzen Standpunkt klar, ruhig, besonnen erfassen, das Musikdrama, wie es sein soll, darlegen, im Hinblick auf seinen Vertreter darlegen, „dessen Bedeutung hier nach Absicht, dort nach thatsächlichen Anfängen nicht zu leugnen sei". Es stehen ihm dazu, wie das Buch zeigt, die ausgebreitetsten musikalischen Kenntnisse zu Gebote, sowie ein wissenschaftlich reich ausgebildeter Geist und eine Belesenheit von bewundernswerth umfassender Art. Auch besitzt er eine äusserst klare Darstellungsgabe und einen eigenthümlich markigen Stil. So darf man unbedenklich sagen, es ist dieses Buch weitaus das Gediegenste, was über diesen Gegenstand bis jetzt veröffentlicht worden. Selbst die enragirtesten Gegner Wagner's werden wenigstens das Interresse nicht wegleugnen können, welches dasselbe bietet. (Illustrirte Zeitung Nr. 936.)

Digitized by Google

Digitized by Google

Empfehlenswerthe Bücher

aus dem Verlage von

HEINRICH MATTHES in LEIPZIG.

Horst Nägeli.

Ueber den Verfall des dramatischen Gesangs in Deutschland und Friedrich Schmitt. Preis 10 Ngr.

Luise Otto.

Die Mission der Kunst mit besonderer Rücksicht auf die Gegenwart. 1 Thlr. 15 Ngr.

Dr. R. Pohl.

Akustische Briefe für Musiker und Musikfreunde. 20 Ngr.

Julius Schanz.

Fünfzig Lieder für Componisten. $12^1/_2$ Ngr.

F. L. Schubert.

Die Hülfsmittel des musikalischen Effects. Preis 15 Ngr.
Vollständiges Wörterbuch für Pianofortespieler. 12 Ngr.
Partiturenkenntniss und Partiturenspiel. 10 Ngr.

Prof. F. Sieber.

Kurze Anleitung zum Studium des Gesanges. (Abc der Gesangskunst.) 2. Auflage. Preis 15 Ngr.
Aphorismen aus dem Gesangsleben. (Didaktisches, Humoristisches, Polemisches.) 15 Ngr.

Jos. Vincent.

Neues musikalisches System! Die Einheit in der Tonwelt. Ein kurzgefasstes Lehrbuch für Musiker und Dilettanten zum Selbststudium. Preis 25 Ngr.

Rich. Wagner.

Zwei Briefe. (I. An den Redacteur der Neuen Zeitschrift für Musik. II. An Franz Liszt.) 10 Ngr.

Dr. C. Wöltje.

Grammatik der Tonsetzkunst. 1 Thlr. 15 Ngr.

Druck von Leopold Schnauss in Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Mus 301.27.2
Kurze anleitung zum grundlichen stu
Loeb Music Library
BDI3633
3 2044 041 190 604

Digitized by Google

Digitized by Google